Marta Minujín

París
Nueva York
Neuquén



MNBA
MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES
NEUQUÉN



Marta Minujín

París
Nueva York
Neuquén



Marta Minujín

París Nueva York Neuquén

Noviembre de 2012 - Febrero de 2013
Museo Nacional de Bellas Artes - Neuquén





Presidenta de la Nación Argentina
Cristina Fernández

Secretario de Cultura de la Nación
Jorge Coscia

Municipalidad de Neuquén
Intendente
Horacio Quiroga

Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén
Director
Oscar Smoljan

Índice

STAFF

Dirección MNBA Neuquén:
Oscar Smoljan

Dirección Municipal de Relaciones Institucionales:
Marcela Rodríguez Ponte

Dirección de Administración de los Recursos:
Sandra Pavese

Dirección de Investigación, Capacitación y Extensión:
Gustavo Altuna

Dirección de Mantenimiento, Eventos y Exposiciones:
Ricardo Ruíz Díaz

Secretaría Privada:
Giselle Calamita

División Mesa de Entradas y Salidas:
Emilio Bonaiuto

División de Administración y Gestión de los Recursos Humanos:
Graciela Monti

División Investigación, Aplicación y Desarrollo de Nuevas Tecnologías:
Andrea Jiménez

División Capacitación:
Graciela Altieri

División Mantenimiento y Técnica:
Carlos Britos

Guías de Sala:
Gabriel Castro, Ricardo Farias, Paola Ferrer, Noelia González, Gonzalo Pérez

Asistentes de Sala:
Silvia Bosa, Juan Martínez, Carlos Quinteros, Bella Saez, Patricia Sepúlveda, Mabel Urán, Silvina Vesco

Recepción:
Maricel Riquelme, María Teresa Vargas

Colaboradores:
Carlos Aguería, Cecilia Cil, Patricia Del Río, Lucas Guevara, Beatriz Jara Navarrete, Roberto Lobos, Norberto Masso, Valeria Sierra

Curador de la exposición:
Rodrigo Alonso

Coordinadora de la exposición:
Roxana Olivieri

Fotografía en el MNBA Neuquén:
Daniel Mussatti

Diseño gráfico del catálogo:
Estudio Marius Riveiro Villar

Impresión del catálogo:
Talleres Trama

El Museo Nacional de Bellas Artes Neuquén tiene el honor de recibir la muestra **París - Nueva York - Neuquén** de Marta Minujín, una de las artistas plásticas consagradas tanto en el país como en el concierto cultural y artístico internacional.

Esta exposición está conformada por obras que atraviesan no sólo la fecunda trayectoria de esta creadora sino también buena parte de la historia del arte argentino de mediados del siglo XX al presente.

Surgida en los albores experimentales de los años 60, Marta Minujín fue construyendo su propia historia a la par de una obra que transitaba la senda de las grandes transformaciones del arte moderno de entonces.

Aquellos años fueron tiempos de experimentación, de desprejuicio y ruptura, de un nuevo lenguaje nacido para expresar el vertiginoso devenir de la época.

Semejante convulsión cultural no hubiera sido posible en la Argentina si no se hubiera vivido uno de los períodos de mayor libertad del que se tenga memoria. Tres años, bajo la presidencia de Arturo Illia, caracterizados por la prosperidad cultural, un inusitado apoyo a la educación y la cultura y el profundo respeto por los derechos de los argentinos.

La obra de Marta Minujín es heredera de ese tiempo de libertad que vivió el país. La muestra comienza en el *hall* del museo con una obra emblemática de Minujín –la *Estatua de la Libertad de Cerezas*- que sintetiza en gran medida el espíritu y la idea de que la libertad es un fenómeno individual y a la vez colectivo, que se comparte socialmente.

Pero también en sus obras late aquella osadía, aquella trasgresión de los años 60, y esta muestra abre a las nuevas generaciones una puerta a esos años con videos y documentación de sus inolvidables experiencias en el mítico Instituto Di Tella, movidas como *La Menesunda* y otras *performances* que sacudieron la modorra social.

París - Nueva York - Neuquén va pasando por cada capítulo de esa biografía interminable de Marta Minujín y va recalando en tramos significativos de su trabajo como sus pinturas, sus esculturas facetadas, la serie *Los Meses del Año*, los vidrios intervenidos, testimonios de su *Torre de Babel de libros*, la *Torre de Pan de Joyce*, sus encuentros con Andy Warhol o con la doble de Margaret Thatcher para el pago de la deuda externa, entre otras.

Y de este inventario de invenciones irrepetibles, dos que tienen profundo sentido en nuestra historia. Una, su trabajo con cenizas del volcán Puyehue en colaboración con los artistas David Lamelas, Leandro Katz y Horacio Zabala. Una lectura artística de un cataclismo de la naturaleza abatido sobre la Patagonia.

Y el otro, el *Partenón de Libros* de 1983, esa mega-instalación en homenaje a la recientemente recuperada democracia argentina, que reprodujo en la Avenida 9 de Julio el célebre templo de Palas Atenea de la Acrópolis de Atenas, pero con miles de libros prohibidos por la dictadura militar. Tras su desmantelamiento, los libros fueron donados a bibliotecas públicas de todo el país. Una doble alegoría. Por un lado, miles de libros prohibidos para que la gente lea, y por el otro, el templo de la diosa de la sabiduría. La artista dejando su mensaje a la naciente democracia argentina de que sólo con cultura pero en especial con sabiduría, quedarían atrás tantos años de atraso y muerte.

En este punto, podríamos decir que Marta es una artista universal y también de la Patagonia, y su llegada a nuestra ciudad y a nuestro museo es, en cierto modo, el regreso a casa de una amiga y vecina.

Oscar Smoljan
Director MNBA Neuquén







Marta Minujín, ca. 1962

Un arte en migración constante

Rodrigo Alonso

En la extensa historia del arte argentino son pocos los creadores que han alcanzado el reconocimiento del que goza Marta Minujín. Este hecho no es casual. Desde sus primeras obras, la artista ha apostado por un arte innovador y expansivo que atraviese las barreras entre lo culto y lo popular, las instituciones y el mundo, la producción estética y la vida. Para ella el arte es, ante todo, un medio para comunicarse con los demás, para trastocar rutinas y corsés, para transmitir energía creativa, para despertar en el espectador su potencial transformador de la realidad.

Este espíritu vital e inventivo se desarrolla en la prodigiosa década de 1960, cuando la juventud toma en sus manos la tarea de cambiar al mundo. Minujín es una abanderada de esas ideas. Contra viento y marea, reniega de las convenciones artísticas y se aboca a una producción fuera de las disciplinas tradicionales y las restricciones compositivas. Muy tempranamente deja la pintura y se orienta hacia los objetos, pero éstos siguen siendo insuficientes para plasmar su concepción artística incontenible. De ahí su salto al espacio, los ambientes, las experiencias, las acciones, la movilización del espectador.

En su pensamiento el arte es algo que fluye, que puede aparecer en cualquier lugar, que puede ocupar un canal de televisión o un estadio de fútbol, una avenida o un centro cultural. Más aún, el arte ni siquiera es "algo" determinado o determinable; es más bien una actitud, una forma de encarar la existencia, una necesidad tan básica como respirar. Su frase habitual –"vivir en arte"– lo pone de manifiesto. Para ella el arte no puede ser medido sino sentido, no puede conocerse por ciencia sino por experiencia.

En este sentido, su obra es netamente contemporánea, en la medida en que se resiste a ser caracterizada en función de las categorías tradicionales y escapa a los marcos institucionales. Pero también, Marta Minujín es una de las primeras artistas argentinas que populariza el arte contemporáneo, que lo saca de su ámbito de conocedores y entendidos y lo lleva a las calles, a las plazas, a los circuitos de la esfera pública, donde puede ser apreciado y discutido, admirado o criticado.

Como para otros artistas contemporáneos, la herencia de Marcel Duchamp es ineludible.[1] Pero a diferencia de éste, Minujín no sólo introduce elementos de la vida cotidiana en su trabajo, poniendo a prueba las diferencias entre lo artístico y lo no-artístico,

---

1 Cuando Marcel Duchamp presenta un urinario industrial invertido a un salón de arte, introduce una pregunta sobre los límites de éste y de los objetos que pueden ser considerados artísticos. Marta Minujín sigue esta línea de trabajo al atravesar permanentemente las fronteras entre lo que se considera artístico y lo que no.

sino que además saca a sus obras de los espacios protegidos de los museos y las galerías de arte. Mediante este movimiento, ha conseguido lo que muy pocos artistas han podido lograr: transferir la enseñanza duchampiana a la gente, hacerles comprender que el arte no es potestad de un determinado medio, estilo o tipo de objeto, sino que puede encarnar en cualquier forma, material o manifestación. A través de la obra de Marta Minujín, el público se ha habituado a asumir que “cualquier cosa puede ser arte”. Este será siempre uno de los grandes legados de su producción.

Esta conciencia sobre la labilidad de lo artístico aparece muy tempranamente en su carrera. En 1963, cuando todavía está en formación,[2] realiza *La destrucción*, una pieza en la que invita a sus amigos artistas a intervenir sobre sus obras para luego quemarlas. Su desdén hacia la obra en tanto objeto perdurable y su preferencia por la experiencia colectiva ya están aquí. Sin embargo, a su regreso a Buenos Aires, da un paso aún mayor cuando irrumpe en un programa televisivo con *Cabalgata* (1964), un happening disparatado con el que trastoca por completo el orden de la transmisión, de su conductor y del público. Sin aviso previo, un camión ingresa al estudio con colchones y gallinas, dos caballos con latas de pintura lo embadurnan todo, una persona envuelve con cinta adhesiva a una banda de rock, el lugar se llena de globos y dos físicoculturistas se dedican a hacerlos explotar. Basta ver la cara de los espectadores y la furia del presentador televisivo para comprender hasta qué punto esto escapa a toda comprensión. Pero ¿acaso las transformaciones de la cotidianidad no dependen de experiencias inéditas y muchas veces imprevistas? Así lo entiende la artista. Y la capacidad de trastornar la habitualidad del espectador será por mucho tiempo una marca distintiva de su obra.

Cabalgata es una pieza clave en su trabajo y en la historia del arte argentino. Por primera vez, una artista trabaja directamente *en* un medio de comunicación, creando una obra que mucha gente presenció a través de la pantalla televisiva y en su propio hogar[3]. Es, también, la primera pieza con la que sale del circuito del arte, a la búsqueda del ciudadano común. Y es además una de las primeras producciones *desmaterializadas* del arte local, de la que sólo quedan escasos registros, porque fue pensada como una irrupción instantánea en la vida de las personas que tuvieron la oportunidad de verla.

Desde entonces, la mayor parte de su producción comparte ese carácter efímero; simplemente *sucede*[4]. Por largos años, Minujín abandona la realización de obras en el sentido tradicional y se aboca a la creación de happenings, recorridos, acciones simbólicas, estructuras monumentales transitorias, propuestas participativas, experiencias.

---

2 En este año, la jovencísima Marta Minujín está en París con una beca del gobierno francés.

3 Dos años más tarde, Oscar Masotta dicta unos cursos en el Instituto Torcuato Di Tella sobre los medios de comunicación. De él surgen diferentes propuestas y experiencias que los involucran. Marta Minujín realiza un complejo happening tecnológico (*Simultaneidad en simultaneidad*, 1966) y Eduardo Costa, Raúl Escari y Roberto Jacoby redactan el manifiesto “Un arte de los medios de comunicación” (1966).

4 A Jorge Luis Borges le gustaba citar una frase de James Whistler que parece por demás adecuada aquí: *“Art happens”* (El arte sucede).









Cabalgata, 1964

Obras que no están pensadas para descansar en una institución sino para quedar grabadas en la memoria de la gente.

Nadie que haya visto un obelisco recubierto con panes dulces, y que haya tenido después la oportunidad de llevarse uno a su casa y compartirlo con su familia, podrá olvidar fácilmente esta pieza paradigmática de la producción de Marta Minujín (*El obelisco de pan dulce*, 1979). Lo mismo puede decirse de *El Partenón de libros* (1983), su homenaje a la democracia recién recuperada, construido con 20.000 libros prohibidos durante la dictadura militar, o de su más reciente creación, *La Torre de Babel de libros* (2011), una arquitectura monumental recubierta por 30.000 publicaciones en diferentes idiomas con la que se celebró la designación de Buenos Aires como la Capital Mundial del Libro.

No obstante, en los años ochenta Minujín retoma la producción de objetos en un medio tradicional que nunca antes había utilizado: la escultura en bronce. Pero su perspectiva no se ajusta a esa tradición, sino que adopta una actitud revisionista que le permite revisitar el pasado a la luz de la contemporaneidad. Prolongando su herencia pop, elige figuras emblemáticas de la antigüedad clásica, aquellas que todavía encarnan ideales de unidad, belleza y perfección, y les aplica la impronta de nuestro mundo fragmentado, las faceta, las hace desplomar. En continuidad con su cuestionamiento de los mitos universales –que la llevó a proyectar la caída de la Torre Eiffel, la Estatua de la Libertad o el Obelisco porteño– ahora acomete sobre el propio mundo del arte, echando por tierra sus modelos canónicos.

Sus ventanas, irónicos contrapuntos del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp[5], desdeñan como éste la opacidad de la pintura y la escultura para incorporar el espacio circundante, pero también se aproximan al universo popular a través de un dibujo inspirado en los graffiti callejeros. En estas y otras piezas actuales, su obra se mantiene tan pródiga y vital como siempre. En *Rayuelarte* (2009), moviliza a cientos de personas en un homenaje a Julio Cortázar; en sus bastidores gigantescos con proyecciones explora una nueva especialidad que integra la pintura y el video.

Así, entre la movilización popular y la indagación plástica, entre la manifestación efímera y los colchones y las esculturas que hoy la representan en los museos de todo el mundo, Marta Minujín ha construido una obra singular, potente y provocadora. La tarea de reunirla en una exposición no es simple, pero es definitivamente necesaria. Sólo de esta forma es posible apreciar por qué es una de las artistas argentinas más significativas en la historia de nuestro arte y en el imaginario de nuestra gente.

---

5 Esta obra –cuyo nombre original es *La novia desnudada por sus solteros, aún…* (1915-1923)– es una de las más importantes en la carrera del artista francés. Transforma irónicamente a la pintura en una "ventana", como querían los renacentistas, pero al hacerlo debilita la representación e impide la construcción de su mundo ilusorio.

COLCHONES

Tras un breve período dedicado a la pintura informalista[6], Marta Minujín comienza a utilizar colchones como soportes para sus trabajos. Los primeros conservan el cromatismo sombrío y la carga matérica de sus producciones primeras, pero a medida que la artista se impregna de las ideas y la cultura *pop*, las superficies de aquéllos se vuelven planas, y sus colores, saturados, brillantes e intensos.

Simultáneamente, se produce un desplazamiento desde las paredes hacia el espacio, y los colchones comienzan a conformar arquitecturas y dispositivos que promueven el uso y la participación de los espectadores. En 1963, Minujín realiza *La casa del amor*, su primera arquitectura blanda habitable, junto al artista holandés Mark Brusse. Al año siguiente, gana el Premio Nacional del Instituto Torcuato Di Tella con una pieza similar, *¡Revuélquese y viva!* (1964), y un conjunto de colchones multicolores sostenidos desde el techo mediante resortes, de los cuales la gente podía colgarse (*Eróticos en technicolor*, 1964).

Estas obras se proponen, ante todo, movilizar a los espectadores, sacarlos de su acartonamiento, inducirlos a abandonar la habitual actitud contemplativa que impone el arte tradicional. Para Minujín, éstos deben ser protagonistas activos de sus producciones, co-creadores, partícipes necesarios de una experiencia para la cual la obra artística es sólo un punto de partida.

La interpelación del público será aún más intensa en las ambientaciones de los años siguientes. Las primeras poseen superficies acolchadas que acogen su actividad liberada. *La menesunda* (1965), que realiza junto a Rubén Santantonín[7], incluye ambientes de paredes blandas, e incluso a una pareja en una cama que escandaliza a los visitantes de la época. *El batacazo* (1965) culmina con un lanzamiento en tobogán sobre una figura de Virna Lisi de plástico inflado [volveremos sobre estas dos piezas]. En 1973, la artista vuelve a utilizar colchones para su *Soft Gallery* (*Galería blanda*), presentada en la Harold Rivkin Gallery de Washington D.C. Pero aquí, el espacio acolchado sirve, además, para albergar una serie de actividades y acontecimientos: videos, performances, conciertos. Así, la galería blanda conmueve los rígidos límites institucionales mediante la espontaneidad y aleatoriedad de algunos actos de vida.

En los años recientes, Marta Minujín retoma la producción de colchones multicolores, a los que suma grandes telas de vocación ambiental que adquieren dinamismo a través de proyecciones de video sobre sus superficies.



¡Revuélquese y viva!, 1964-1985



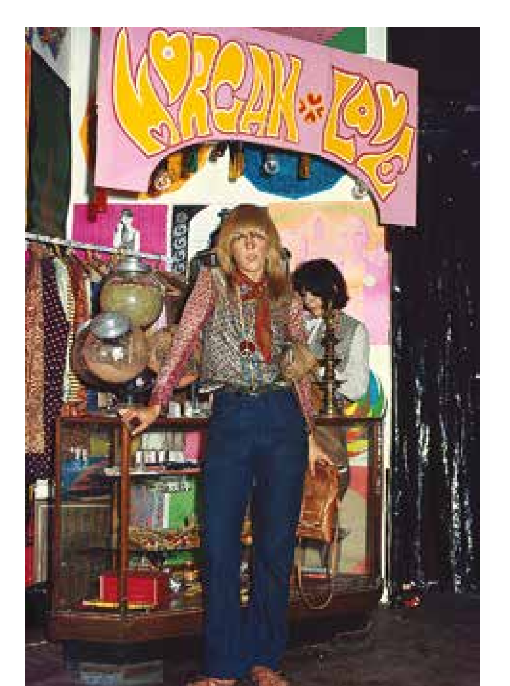
Eróticos en technicolor, 1964-1985

---

6 La pintura informalista se basa en la experimentación con la materia plástica, el rechazo de los métodos de composición tradicionales y el abandono de la forma. Valora, por lo general, el azar, los accidentes y las texturas que los materiales de trabajo producen sobre la superficie pictórica.

7 Con la colaboración de David Lamelas, Pablo Suárez, Floreal Amor, Rodolfo Prayón y Leopoldo Maler.

AMBIENTES





Importación-Exportación, 1968

Con la conquista del espacio, la producción de Marta Minujín se vuelca hacia el espectador. Éste es el eje alrededor del cual comienzan a girar una serie de mecanismos diseñados para estimular su movimiento y participación lúdica. La obra artística se convierte en una *experiencia*, en un fragmento de vida estetizado que se contrapone a los ritmos estandarizados de la rutina diaria. Esta explosión de vida y espontaneidad es también la expresión de una juventud que empieza a adquirir protagonismo y a cuestionar la rigidez de unas estructuras sociales que sienten que no los representan.

En Buenos Aires, el Instituto Torcuato Di Tella aglutina a estos artistas jóvenes que se proponen revolucionar el mundo de la creación visual. Allí Marta Minujín realiza, junto a Rubén Santantonín, una compleja ambientación-recorrido destinada a sacudir los hábitos y los sentidos, *La menesunda* (1965). En ella, el público transita a través de espacios cambiantes que lo ponen a prueba permanentemente: un pasillo de luces de neón, corredores con televisores en circuito cerrado, paredes y pisos acolchados y móviles, una enorme cabeza en cuyo interior es maquillado, una habitación con una pareja en la cama, una sala llena de papel picado flotante, un sector refrigerado, un ambiente con “olor a dentista” del que sólo se puede salir tras adivinar el número de un dial de teléfono gigante que obtura la salida. La pieza genera varios escándalos y un impacto mediático que transforma a Minujín en la artista joven de mayor popularidad en los sesenta.

Ese mismo año, Minujín crea una instalación similar aunque de escala menor, *El batacazo* (1965), como contribución al Premio Internacional del Instituto Torcuato Di Tella. Aquí, el público transita por una estructura transparente que contiene animales, jugadores de rugby en neón, astronautas de plástico que se inflan y desinflan, y un tobogán que desemboca en una enorme figura de hule con los rasgos de la actriz italiana Virna Lisi. Con esta obra Minujín viaja a Nueva York, donde obtiene una repercusión inmediata. Allí se vincula con el circuito artístico local y comienza una sucesión de viajes entre Buenos Aires y la Gran Manzana.

En Nueva York produce el *Minuphone* (1967), una ambientación multisensorial contenida en una cabina telefónica que transforma el entorno del espectador cuando éste activa los números del dial. La pieza pone de manifiesto la influencia de la *psicodelia* y la cultura *hippie* sobre su trabajo. Este hecho se explicita aún más en una ambientación que Minujín realiza en el Instituto Torcuato Di Tella a su regreso de aquella ciudad, *Importación-Exportación* (1968), en la que se propone trasladar las imágenes, formas, costumbres y actitudes *hippies* desde el Central Park al corazón mismo de Buenos Aires[8].

---

8 Su propuesta contempla la exportación de la cultura local hacia los Estados Unidos, pero esta parte del proyecto no se realiza.

HAPPENINGS

Según el inventor de la palabra, el artista norteamericano Allan Kaprow, el *happening* es un collage de situaciones heterogéneas que produce un desacomodamiento momentáneo del espectador. Invadido por estímulos sorpresivos e inconexos, éste es arrancado de la seguridad de su vida ordenada y transportado a un escenario inesperado, incomprensible o caótico. En esta situación, experimenta otras formas de vivir y relacionarse con el mundo y con los demás. Así, el *happening* activa sus capacidades creativas al ubicarlo en un contexto que exige ser explorado sin fórmulas ni preconceptos.

Marta Minujín realiza su primer *happening* en París, ciudad en la que habita con una beca del gobierno francés. Allí reúne a un grupo de artistas amigos para que intervengan sobre sus obras (cartones y colchones), y luego las quema, mientras suelta pájaros y conejos. La pieza se conoce con el nombre de *La destrucción* (1963) y participan de ella reconocidos autores de la vanguardia local.

A su regreso a Buenos Aires, produce un *happening* en el Canal 7 de televisión, en el marco del programa *La campana de cristal*. Para esto, invade el estudio con colchones, gallinas, caballos que portan tarros de pintura, una banda de rock encintada y cientos de globos que dos físicoculturistas se encargan de hacer explotar. El público queda anonadado, y el conductor del programa, Augusto Bonardo, expulsa a la artista al grito de "¡Corten! ¡Corten! ¡Sáquenme de aquí a esta mujer demente!" Este acontecimiento constituye la primera incursión de Marta Minujín en un ámbito ajeno al circuito del arte con espectadores no habituados a la producción contemporánea. A partir de este momento, su trabajo se dirige por igual a los especialistas y al público en general.

Al año siguiente, otro *happening* termina en escándalo: se trata de *Suceso plástico* (1965), que tiene lugar en el Estadio del Cerro de Montevideo. Un aquelarre de motocicletas, musculosos, prostitutas, gordas, lechugas y pollos se abalanzan sobre los curiosos participantes, y esta vez la artista es expulsada de la ciudad uruguaya.

Inspirada por las ideas del teórico de los medios de comunicación Marshall McLuhan, Minujín realiza una serie de *happenings* que exploran la forma en que los *media* trastornan la cotidianidad de quienes los utilizan. El primero de ellos es planeado junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell (*Three Country Happening*, 1966); para este, la artista argentina desarrolla *Simultaneidad en simultaneidad* (1966), una ambientación que utiliza todos los medios tecnológicos disponibles (televisión, radio, fotografía, cine, teléfono, etc.) para invadir con sus propias imágenes y sonidos mediatizados a sesenta figuras populares a través de los diarios, la radio y la televisión. Al año siguiente monta una experiencia similar en la Expo'67 de Montreal, Canadá (*Circuit. Super-Heterodine*, 1967), donde además utiliza por primera vez una computadora.





Obelisco helado, 1965











Circuito, 1967



INTERCAMBIOS

En concordancia con los *happenings* y las obras participativas, Marta Minujín desarrolla un conjunto de performances de carácter simbólico, basadas en intercambios de diferente tipo. Espacios y personajes emblemáticos son el contrapunto de estas acciones que reflexionan sobre la situación latinoamericana y la argentina en particular.

En 1976, inaugura *Comunicando con tierra* en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires (CAYC), una instalación que surge de un proyecto ambicioso: utilizar la tierra del Machu Pichu como medio de comunicación entre diferentes artistas de la América Latina. Para esto, Minujín se traslada a Perú y extrae el material para el intercambio, que fracciona en bolsas correspondientes a los diferentes países de la región. El plan involucra enviar una bolsa a un creador de cada país, que éste la mezcle con tierra de su lugar, y que la devuelva a la artista argentina. Para mostrar el proceso, Minujín construye un hornero gigante, en cuyo interior se muestran fotografías del desarrollo de la obra y el video *Autogeografía* (1976), en el que se la ve acostada en una reposera mientras manos anónimas la van cubriendo con tierra desde afuera del encuadre.

Pero sin lugar a dudas, el intercambio más famoso es el que realiza junto a Andy Warhol en Nueva York, *El pago de la deuda externa argentina con maíz, el "oro latinoamericano"* (1985). La acción se lleva a cabo en The Factory, el legendario estudio cinematográfico de Warhol, y consiste en la entrega escenificada de choclos por parte de la artista argentina a su par norteamericano, como cancelación simbólica de las obligaciones económicas de nuestro país con los acreedores extranjeros. Su ejecución tiene lugar poco tiempo después de la recuperación de la democracia, en medio de la problematización de los múltiples legados de la dictadura, entre ellos, el de la abultada deuda.

Diez años más tarde, invitada a participar de un evento dedicado a la performance latinoamericana en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres (ICA), presenta *Solving the International Conflict with Art and Corn* (1996), una acción que sigue los pasos de la anterior realizada con la doble oficial de Margaret Thatcher. Mientras ingresan a la sala, los espectadores son inundados con imágenes que hacen referencia a la Guerra de las Malvinas. De inmediato, Minujín y la falsa Thatcher se sientan en sillas ubicadas sobre un colchón de mazorcas de maíz y realizan el intercambio bajo las luces de unos flashes fotográficos insistentes. Al finalizar, se invita al público a comer choclos hervidos, participando de esta forma de la conciliación metafórica que propone la pieza.

Recientemente, la erupción del volcán Puyehue y las nefastas consecuencias de sus residuos sobre la Patagonia argentina incentivan un nuevo intercambio. Para llevarlo a cabo, Minujín entrega un frasco de cenizas volcánicas a sus colegas Leandro Katz, David Lamelas y Horacio Zabala, y les solicita que produzcan una pieza propia inspirada por este material. Katz trabaja a partir de los colores del fuego; Lamelas tira parte del polvo a las aguas del Hudson River en Nueva York; Zabala confronta el efluente volcánico con una frase filosófica. Marta Minujín presenta unas fotografías que muestran la





El obelisco de pan dulce, 1979

acción de las cenizas sobre la naturaleza, y un dibujo esquemático del volcán en erupción. En conjunto, *Cenizas* (2012), retoma el procedimiento de la reciprocidad artística como forma de poner en funcionamiento un pensamiento localizado, en este caso, a través de un hecho preocupante de la realidad nacional.

PARTICIPACIÓN

Desde los inicios de su carrera, Marta Minujín produce obras que otorgan un marcado protagonismo al espectador. Pero si las primeras tienen lugar preferentemente en los espacios artísticos, donde su trabajo es conocido y el público asistente se vincula de manera natural con él, a medida que pasa el tiempo sus proyectos buscan otro tipo de participación, abierta a todo tipo de personas, incluso –y especialmente– a quienes nunca se han aproximado al mundo del arte. Como pocos artistas de su entorno, Minujín se interesa en la construcción de un arte popular y masivo, y procura que la gente se acerque a su trabajo con espontaneidad y frescura.

Entre las décadas de 1970 y 1980 proyecta, y en algunos casos realiza, una serie de estructuras monumentales recubiertas con elementos que se reparten entre los asistentes al momento de su desmantelamiento. Uno de los más famosos es *El obelisco de pan dulce* (1979), erigido en el marco de la Feria de las Naciones, una réplica del obelisco porteño en menor escala recubierta con bolsas de pan dulce que la gente se lleva a sus hogares al finalizar su exhibición. Al año siguiente, invitada a participar del festival *ROSC'80. The Poetry of Vision* en Dublín, Minujín crea *La torre de pan de James Joyce* (1980), una estructura metálica cilíndrica cubierta con panes e inspirada en uno de los cuentos del poeta irlandés, que nuevamente se desarma y reparte entre el público.

En 1983, participa de los festejos por al retorno de la democracia en la Argentina con una nueva obra monumental, *El Partenón de libros* (1983). Aquí, erige una réplica del monumento griego y la recubre con veinte mil libros prohibidos durante el gobierno militar, donados por la Cámara Argentina del Libro. La pieza se emplaza en medio de la avenida 9 de Julio del centro porteño, donde permanece en exhibición sólo seis días. El 24 de diciembre, y en celebración de la primera navidad tras la recuperación democrática, la estructura metálica se inclina y los libros que la recubren son distribuidos entre la gente. Por su visibilidad y magnitud, *El Partenón de libros* es la obra de participación masiva que mayor repercusión tiene tanto en los medios de comunicación como entre la gente, que todavía recuerda su presencia imponente en el corazón de la ciudad.

Esta pieza se encuentra en la intersección entre sus propuestas comestibles de los años anteriores y su nuevo interés en el pasado clásico griego, que desarrolla en el ámbito escultórico. En esta misma confluencia se ubican otras producciones de estos años, como *La Venus de queso* (1981) y *La Estatua de la Libertad de frutillas* (1985), reconstruida para su presentación en Neuquén con una fruta propia del lugar, la cereza.

MITOS

El obelisco de pan dulce (1979) y *El Partenón de libros* (1983) pertenecen a una serie de trabajos que Marta Minujín denomina *La caída de los mitos universales*. Por esta época, la artista está interesada en revisar las figuras paradigmáticas asociadas con nociones de identidad, nacionalidad y pertenencia, que ciudades y pueblos sostienen como símbolos de integridad simbólica.

En todos los casos, se trata de construir estructuras monumentales que representan arquitecturas, objetos y personajes emblemáticos, de existencia efímera, que culminan con una caída y un desmontaje o destrucción espectacular, en medio de una convocatoria masiva que muchas veces incluye la participación de los convocados. La obra desaparece, pero los asistentes a su desintegración se llevan un recuerdo y una imagen inolvidables, que hacen que la pieza siga existiendo en su memoria como un nuevo mito.

La escala, el costo y las dificultades de gestión y producción de estos proyectos han determinado que muchos no se hayan concretado aún. Pero esto no significa que no puedan lograrse en el futuro, como lo pone de manifiesto la reciente materialización de *La Torre de Babel de libros* (2011), una idea que surgió para la Bienal de Venecia de 1986 y que tuvo que esperar más de veinte años para ver la luz. A la espera continúan *La pelota de fútbol de dulce de leche*, *La Torre Eiffel de pan baguette*, *La Estatua de la Libertad de hamburguesas* y *La Torre de Pisa con rampas*, entre otros.

Entre los proyectos realizados se puede mencionar *El obelisco acostado* (1978), presentado en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, que lleva por título: *Mito y magia*. Se trata de una réplica del monumento porteño de 64 metros de largo, que yace sobre el piso con su base abierta, y que puede ser recorrida en su interior. En el fondo –el sector correspondiente al vértice superior– se exhibe una película con entrevistas a transeúntes de Buenos Aires sobre la posibilidad de hallar un día al obelisco tumbado sobre la calle.

En 1981, Minujín recibe una invitación para participar en la IV Bienal de Medellín. Allí realiza *Carlos Gardel de fuego* (1981), una escultura metálica de doce metros de altura del popular cantante argentino muerto en un accidente aéreo en esa ciudad, recubierta con algodón, que es incendiada el día de la inauguración del evento. Los restos de la acción de exhiben como huella del acontecimiento en las jornadas posteriores de la exposición.



El obelisco acostado, 1978



La Estatua de la Libertad de frutillas, 1985

CLÁSICO Y CONTEMPORÁNEO

En la década de 1980, Marta Minujín retoma la producción de objetos luego de veinte años de dedicar su vida a las acciones, los proyectos efímeros y las propuestas participativas. Y lo hace en un medio que, de hecho, nunca había frecuentado: la escultura en bronce, el material “noble” que se asocia tradicionalmente con el arte más genuino.



La Victoria de Samotracia cayendo, 1981-2002



La catástrofe de la precepción, 1983-1999

Este material "clásico" es sin dudas el más adecuado para emprender una revisión de la historia del arte, de las figuras e imágenes emblemáticas de la antigüedad que, en momentos de retorno a las formas tradicionales y apropiacionismo[9], se tornan ejes de debate y reflexión.

Muchas de ellas se enmarcan en la serie de *La caída de los mitos universales*. Así, encontramos a *La Victoria de Samotracia cayendo* (1981-2002), *La Venus de Milo cayendo* (1986-2006), o el *Tríptico para la ebriedad de la visión* (1986-1993), presentada originalmente en la Bienal de Venecia de 1986, en el que tres Hércules de bronce y yeso parecen reclinarse en etapas sucesivas. La caída está enfatizada por la repetición de la misma figura, transformada en módulo, desde la posición erguida a la yacente, a la manera de las representaciones del movimiento futuristas.

En otras piezas prima la fragmentación y el desplazamiento en el espacio. Este esquema, que plasma de alguna manera la velocidad y parcialidad de la mirada contemporánea, pone de manifiesto también la incapacidad actual para retornar a la unidad y la armonía que fueron los valores supremos de la cultura griega. En este sentido es paradigmática *La catástrofe de la percepción* (1983-1999), en la que los ojos de un joven helénico se encuentran partidos y separados.

En obras más recientes, aparecen otros intereses. *Los meses del año* se basan en las figuras creadas en las Islas Cicladas hace más de 6.500 años, en las que se representa por primera vez el cuerpo humano. En otras, un rostro fragmentado puede transformarse en una arquitectura para la meditación, como en *La catedral del pensamiento vacío* (1993) o *La catedral de la reflexión política* (1996-1999).

Los rostros facetados se continúan en una serie de ventanas de vidrio intervenidas con mosaicos venecianos (conocidos como *venecitas*). Aquí, Minujín se inspira en los graffiti callejeros, en sus líneas rápidas y multicolores que llaman la atención del transeúnte con una figuración escueta y líneas simples.

PRESENTE

Aunque en los últimos años el interés por su obra ha crecido enormemente, Marta Minujín se niega a descansar en las glorias pasadas. Su trabajo es cada vez más intenso y pasa largas horas del día en su taller, elaborando proyectos, diseñando exposiciones y dando vida a nuevas piezas que se multiplican sin cesar. En gran parte de éstas reaparecen imágenes e ideas impulsadas a lo largo de toda su producción. Los colchones, la tecnología, las obras monumentales, la participación del espectador, las intervenciones

9 En los ochenta se produce una vuelta a los medios tradicionales (pintura, escultura, dibujo) luego de largos años en los que el conceptualismo propicia la realización de obras desmaterializadas y en medios alternativos (fotografía, video, documentos, performances). Este retorno va de la mano de una revisión de la historia del arte, que promueve la frecuente aparición de citas y "apropiaciones" en las obras.



La catedral del pensamiento vacío, 1993

fuera de los espacios artísticos institucionales, siguen estando entre sus preferencias y caracterizando su singular aportación al arte contemporáneo argentino.

En 2009, Minujín se apropia de la Avenida 9 de Julio de Buenos Aires para rendir un homenaje a Julio Cortázar. Lo hace con *Rayuelarte* (2009), un evento para la participación masiva de la gente que quiera recuperar su infancia al tiempo que recuerda al autor de *Rayuela* y *Casa tomada*. Ciento veinte juegos multicolores pueblan la arteria porteña y una multitud asiste al acontecimiento que invita a apropiarse del espacio público a través del arte y la diversión.

Dos años más tarde, la artista consigue finalmente llevar adelante el proyecto presentado para la Bienal de Venecia de 1986, que consiste en realizar una Torre de Babel colosal con libros de todas las lenguas del mundo (*La Torre de Babel de libros*, 2011). El nombramiento de Buenos Aires como "Capital Mundial del Libro 2011" es el marco ideal para su materialización, y la Plaza San Martín, en el corazón porteño, el lugar elegido para erigir esta estructura tubular recubierta por treinta mil publicaciones donadas por las embajadas de más de cincuenta países, que se repetirá próximamente en París y Nueva York.

La torre permanece abierta al público durante más de dos semanas. Al ingresar, los visitantes reciben un cuadernillo con el cuento "La biblioteca de Babel" de Jorge

Luis Borges; luego, son invitados a recorrer su arquitectura, que ofrece además una mirada privilegiada sobre esa zona de la capital nacional. Transcurrido el tiempo prefijado para su exhibición, la torre es desmontada y los libros son donados a la Biblioteca Manuel Gálvez para la creación de la primera biblioteca multilingüe de la ciudad de Buenos Aires.



Charla con Horacio Quiroga, intendente de la ciudad de Neuquén; Marta Minujín; y Oscar Smoljan, director del MNBA Neuquén, 2012



Oscar Smoljan y Marta Minujín junto a *La Estatua de la Libertad de cerezas*, Neuquén, 2012

NEUQUÉN

Desde su infancia, la vida de Marta Minujín se halla íntimamente ligada al territorio neuquino. Todos los veranos, la artista descansa de su febril actividad en una hostería familiar ubicada en las orillas del lago Villarino, donde se reencuentra con la naturaleza y sus afectos. Aunque su trabajo la lleva a desplazarse por un circuito de centros urbanos, los retiros estivales son insoslayables tanto para el alivio físico como para la renovación creadora.

Así, su exposición en el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén conjuga el espacio de reconocimiento institucional que le corresponde con un territorio que la atraviesa histórica y emocionalmente. Para este espacio, Minujín proyecta una versión de sus esculturas comestibles realizada con un producto típico del lugar, *La estatua de la libertad de cerezas* (1981-2012), que conecta de igual forma una práctica artística consolidada –como la escultura– con el acto de la alimentación que transforma la solidez del monumento en un instante de goce vital.

La reconstrucción de *La galería blanda* (1973-2012) trae a este recinto una de sus obras más emblemáticas e igualmente cuestionadora de la solidez institucional a través de un ejercicio de vida. Aquí, también, se relativiza el individualismo de la sociedad occidental –aludido en los colchones de una plaza– con la activación de un ámbito destinado a la fruición colectiva.

Finalmente, no existe sitio más certero para presentar *Cenizas* (2012) que el del museo neuquino. Esta obra, que toca íntimamente a todos los habitantes de la región, tiene su origen en los terrenos arrasados por el residuo volcánico del querido refugio familiar, y repercute de manera singular en el entorno cercano. Pero aquí, la ceniza es el motivo de una transformación estética y espiritual, una señal de la potencia creadora implícita en la destrucción, eje fundamental en la obra de Marta Minujín que conecta a esta pieza con una de las primeras producciones de verdadera relevancia en su carrera (*La destrucción*, 1963).

Incansable, sorpresiva, y siempre creativa, Marta Minujín es uno de los personajes argentinos más reconocibles e indiscutidos del siglo. Para la mayoría de la gente, su nombre es un sinónimo de la palabra arte. Para la historia del arte argentino, es una artista ineludible. Y para el imaginario de todos, es el símbolo de un arte de la alegría, el encuentro y la vitalidad.



Junto al colchón *All The Lovely People*, durante la exposición en el MNBA Neuquén, 2012



Marta Minujín en *El Batacazo*, 1965

Entre París y Nueva York. Entrevista a Marta Minujín[1]

Rodrigo Alonso: A pesar de tu juventud, hiciste los dos viajes característicos de los años sesenta: el viaje a París y el viaje a Nueva York.
Marta Minujín: Sí, primero fui a París y estuve allí tres años. Yo era muy joven, pero no me costó mucho entrar en contacto con la vanguardia francesa. Siempre intenté estar cerca de los artistas que consideraba más innovadores. Cuando fui a París, enseguida estuve en contacto con Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, Christo; cuando fui a Nueva York, inmediatamente conocí a Andy Warhol, Allan Kaprow, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, a todos.

Muchas de mis obras más importantes las hice en París, antes del Di Tella. Ahí comencé a utilizar los colchones multicolores, participé en varios *happenings*, e hice uno que fue muy importante en mi carrera, *La destrucción* (1963), en el Impasse Ronsin,[2] en el que participaron Christo, Lourdes Castro y Manuel Hernández, entre otros artistas. En ese *happening* quemé toda la obra que había realizado en París. Y comencé a despreocuparme por la obra de arte objetual, cada vez estaba más convencida de que la obra de arte tenía que ser una experiencia, algo efímero, que sacude y desaparece. Todo eso lo iba a desarrollar más tarde en el Di Tella y en Nueva York.
RA: Luis Felipe Noé me decía que cuando él fue a París, todo el mundo hablaba de lo que se estaba haciendo en Nueva York, ¿era así?
MM: Exactamente, pero hacia mediados de los sesenta, no al principio. Porque yo llegué a París antes que él, en 1960. París me empezó a cansar en 1963, y entonces decidí irme. Para esa época, Larry Rivers y Robert Rauschenberg se habían ido a vivir con Niki de Saint Phalle y Tinguely, y se habían hecho amigos de Yves Klein; todos confluían en el Impasse Ronsin. Ahí se percibía la influencia de Nueva York. Por otra parte, Ileana Sonnabend, que era la esposa de Leo Castelli, estaba haciendo exposiciones de Andy Warhol, Robert Rauschenberg y Jim Dine en París. Y todo el mundo comenzó a mirar a Nueva York.

---

1 Entrevista realizada en julio de 2010 y publicada en *Imán: Nueva York* (cat.exp.), Fundación Proa, Buenos Aires, 2010.

2 El Impasse Ronsin es un pasaje del XVe *arrondissement* de París en el que se instalaron muchos talleres artísticos a lo largo del siglo XX. Allí invitó Marta Minujín a los artistas **Christo**, **Lourdes Castro**, **Manuel Hernándes**, **Eli Charles Flamand** y **Eric Beynom**, entre otros, a presenciar la destrucción de sus obras. Ese acto es considerado su primer *happening*.



Marta Minujín en el Instituto Di Tella, s/f

Justo en ese momento, yo ya estaba cansada de París. Me quería ir a Nueva York, aunque cuando llegué ni siquiera había oído hablar de esa ciudad. Pero París se agotaba rápidamente, y luego de tres años tenía que cambiar de clima. La corriente norteamericana ya estaba en el aire; al año siguiente, Robert Rauschenberg ganó el premio de la Bienal de Venecia y todo el mundo empezó a fijar sus ojos mucho más claramente en los Estados Unidos.

Sin embargo, no me fui directamente allá, sino que volví a la Argentina. Aquí gané el Premio Di Tella, y cuando me tocó elegir el destino de la beca, aunque podría haber elegido volver a Francia, me decidí por Nueva York. Rodríguez Arias, por ejemplo, se fue a París. Pero yo estaba convencida de que había que irse a Nueva York.

RA: Ese primer viaje fue en 1965.

MM: Sí. Gané el Premio Di Tella en el 64, pero como estaba embarazada viajé al año siguiente. Luego del nacimiento de Facundo, hicimos *La menesunda*[3] con Rubén Santantonín, e inmediatamente me invitaron a participar del Premio Internacional Di Tella.

Antes hice un *happening* en Montevideo que se llamó *Suceso plástico*, en el que mezclé al público con motociclistas, musculosos, gordas y prostitutas en el estadio de fútbol de Peñarol, y luego tiré pollos y lechugas desde un helicóptero. Fue un *happening* que se hizo muy famoso, principalmente por todo el escándalo que causó, que no me permitió volver a Montevideo por algunos años.

En el Premio Internacional Di Tella presenté la instalación-recorrido *El batacazo*.[4] Y entonces, con el dinero que había ganado por el Premio Di Tella, me llevé *El batacazo* a Nueva York. Eso lo financié con la mitad del premio, después tuve que ajustarme mucho para sobrevivir.

RA: ¿Cómo conseguiste presentarla en la galería Bianchini, que era tan importante?

MM: Cuando llegué a Nueva York, fui a ver a Leo Castelli. Yo lo conocía por las revistas que leía; él todavía no había venido a la Argentina. Como yo había ganado el Premio Di Tella, y me estaba presentando a la Beca Guggenheim, creo que le pedí una carta de presentación a él mostrándole fotos de *El batacazo*. Cuando vio la obra me dijo que le parecía buenísima, y yo le dije: “Está llegando a Nueva York, porque ya la mandé por barco sin destino”. ¡Una locura! Entonces me dijo: “Bueno, yo no puedo exponerla, pero la voy a recomendar a una galería que es protegida mía, la galería Bianchini” (que en realidad era Bianchini-Castelli).

Llegué a la galería, donde trabajaban la esposa de Roy Lichtenstein y Al Hansen, del grupo Fluxus. A través de ellos comencé a conocer a todo el mundo. Finalmente, llegó

---

3 En 1965 Minujín realizó, junto a Raúl Santantonín y con la colaboración de **Floreal Amor**, **David Lamelas**, **Leopoldo Maler**, **Rodolfo Prayón** y **Pablo Suárez**, esta ambientación-recorrido en el Instituto Torcuato Di Tella. En la misma, el espectador era invitado a transitar por dieciséis zonas que lo exponían a diversas situaciones sensoriales.

4 Llevada a cabo en el Instituto Torcuato Di Tella en 1965, se trataba de ambientación participativa compuesta por figuras de plástico inflables, un tobogán, abejas, conejos y dos boxeadores realizados en tubos de neón. La experiencia terminaba cuando el espectador se arrojaba sobre una figura de Virna Lisi de plástico, que gemía por el peso.

el camión con *El batacazo*, expuse en la Bianchini Gallery y me hice amiga de todos los artistas locales más importantes. Esto fue en febrero de 1966.

RA: Esa muestra tuvo una excelente repercusión crítica...

MM: *El batacazo* fue un *boom* brutal. Salió en el *New York Times*, *Life*, *Newsweek*, en todos lados, era una locura de pop latino. Y allí viene Andy Warhol, que en esos momentos estaba con la Velvet Underground, y enseguida me conecto con él y con todo el mundo. Después de eso, a la semana, tuve que cerrar la exposición porque se morían los conejos y la sociedad protectora de animales me quería matar. La muestra duró solo una semana. Pero el cierre significó más prensa, y sin quererlo me hice famosísima en muy poco tiempo. Desde mi llegada a Nueva York ya había entrado en los medios; evidentemente era mi destino. La parte mala de la historia es que, al terminar la muestra, dejé la obra en el depósito de Santini Brothers, que era la empresa que la había recibido en Nueva York, y como nunca pagué el depósito finalmente la destruyeron. ¡Y así perdí *El batacazo*!

En Nueva York conocí a Allan Kaprow y Wolf Vostell y enseguida nos entendimos muy bien. Del encuentro surgió la posibilidad de hacer un *happening* simultáneo, con Kaprow en Nueva York, Vostell en Berlín y yo en Buenos Aires. Pero antes de volver a la Argentina, fui a la Bienal de Venecia. Allí me encontré con Pierre Restany, a quien conocía de París, y con muchísimos artistas de París y Nueva York.

Volví a Buenos Aires en octubre y me enteré de que me habían otorgado la Beca Guggenheim para hacer la cabina de teléfono electrónica *Minuphone*. Pero antes de irme otra vez a Nueva York, hice *Simultaneidad en simultaneidad* en el Instituto Di Tella, que era mi parte del *happening* sincrónico que habíamos planeado con Kaprow y Wostell. La obra involucraba televisores, radios, telegramas, fotografía, teléfono, todos los medios de comunicación de la época. Y eso había surgido en Nueva York, donde conocí las teorías de Marshall McLuhan que me impresionaron mucho.

RA: El *Minuphone* se presentó en la galería Howard Wise, que se especializaba en arte tecnológico, una corriente importante en esos años.

MM: Sí. Incluso el galerista me ayudó económicamente, porque el dinero de la beca no me alcanzó para hacer la obra. Era mayo de 1967, yo estaba en Nueva York desde el año anterior. En ese viaje me quedé un año y medio.

Pero antes de presentar el *Minuphone* en Howard Wise, me fui en ómnibus a Canadá para realizar *Circuit-Super~heterodyne* en el US Pavillion, invitada por la Sir John Williams University, junto a Allan Kaprow y Carolee Schneemann, entre otros. *Circuit* era otra experiencia tecnológica que involucraba todos los medios de comunicación de esa época. Los participantes eran elegidos por encuestas en los diarios y una computadora. Luego, formaban parte de un *environment* conformado por televisores, proyecciones, teléfonos, radios, y todos los medios que pude conseguir. Era una especie de continuación de *Simultaneidad...*, pero más compleja, porque ahora tenía más medios a mi alcance.

Después volví a Nueva York y trabajé todo un verano, terrible, en la realización del *Minuphone*, que era una cabina telefónica que se modificaba de acuerdo a los números







El Batacazo, 1965

de teléfono que marcaba el espectador. Romero Brest la vio y me la pidió para el Di Tella, pero cuando finalmente pude enviarla el Di Tella ya había cerrado y nunca la pude mostrar acá.

En el 68 volví momentáneamente a la Argentina y realicé *Importación-Exportación* en el Di Tella, en la que llevé toda la cultura hippie de esos años a Buenos Aires.

Para ese entonces ya había ganado varias becas, y estaba trabajando en *Minucode*, que se iba a presentar en el Center for Inter-American Relations ese mismo año. *Minucode* consistía básicamente en la realización de cuatro *cocktail-parties* con diferentes grupos sociales que se filmaban y luego se reproducían simultáneamente en una sala. Los participantes habían sido elegidos también mediante un cuestionario publicado en los diarios y una computadora. Hace poco volvimos a repetir la experiencia en la Americas Society.

Después de eso, regresé a la Argentina para hacer *La imagen eléctrica* (1969).[5] La hice con Eric Salzman, que era un músico norteamericano que había conocido en Nueva York, un discípulo de John Cage. Poco tiempo después cerró el Di Tella.

RA: Recuerdo haber visto en tus archivos un boletín de la Universidad de Nueva York, en el que aparecías como docente de una asignatura de nuevos medios.

MM: Sí, di unas clases ahí. Fue increíble. Estaban Robert Rauschenberg, La Monte Young, Steve Paxton, artistas excelentes. En ese curso, hice una clase en la que me grabé a mí misma y grabé a los alumnos; luego eliminé a todo el mundo y dejé televisores que reproducían lo que había sucedido. Yo daba la clase en un televisor, y los alumnos respondían de la misma manera, no había nadie en la sala. Eso fue brutal.

RA: También recuerdo otra cosa que hiciste, que fue tomar una noticia y reproducirla…

MM: Eso fue en la Fairleigh Dickinson University, donde me habían invitado Liliana Porter y Luis Camnitzer. Estuve una semana allí, hice dibujos y grabados de punta seca, hay una lámina del *Minuphone* que produje ahí también. Y entre otras cosas inventé una noticia falsa que se reprodujo en el *Village Voice*. Era una fotografía de dos alumnos en una especie de escena griega; ya ahí me empezó a interesar lo griego. Dije que había ocurrido esa escena de amor griega en la universidad, lo que no era cierto, y eso se publicó en el *Village Voice*. También informé un dato falso sobre la cantidad de gente que había muerto en la construcción de la estación Grand Central, y la noticia se difundió. Esa es otra cosa que hice en Nueva York: la deformación de las noticias.

RA: ¿Con quién estuviste en contacto en Nueva York?

MM: Con todos, con los mejores, La Monte Young, Nam June Paik, Andy Warhol, Gerald Malanga, la Velvet Underground, Larry Rivers, Dalí…

RA: ¿Y estabas en contacto con los artistas argentinos?

MM: No, solo con Oscar Masotta y Julián Cairol.

RA: Porque en un momento estuvo Greco en Nueva York…





Minucode, 1968

---

5 Ambientación con eventos musicales, recitales de poesía y proyección de filmes realizada en el Instituto Torcuato Di Tella.

MM: Pero no lo vi en Nueva York. Estuve un poco con De la Vega en el 66. Y a Noé lo veía de vez en cuando, pero no mucho, porque en esa época había ciertos roces entre nosotros, veíamos el arte de diferente manera. Recuerdo que en un momento estábamos peleados y no lo dejábamos entrar a *La menesunda*. Pero luego nos amigamos; en el fondo nos respetamos mucho por todo lo que hemos hecho, supongo.
RA: También me dijiste que habías estado en contacto con Luis Camnitzer y Liliana Porter.
MM: Sí, con ellos tenía más contacto, me protegían mucho. Pero yo estaba más tiempo con George Segal, Larry Rivers, Claes Oldenburg, iba a todos los *happenings* de Fluxus. De los argentinos, al que más veía era a Cairol.[6]
RA: ¿Tuviste alguna relación con la galería Bonino de Nueva York?
MM: No. Yo estaba en Bianchini y Howard Wise, que estaban frente a Bonino, en la calle 57.
RA: Vos fuiste invitada para la muestra *Information* (1970), que se realizó en el Museum of Modern Art de Nueva York, pero al final no llegaste a realizar tu obra.
MM: No, no estuve presente en la exposición. Recién ahora que estoy preparando una muestra retrospectiva encontramos las cartas que le envié al curador de la muestra y que explican por qué no estuve. Esas cartas son delirantes, terribles… yo le escribía a Kynaston McShine diciéndole que iba a llegar un sábado al museo y que me esperara allí. Le decía que iba a llegar con unos globos aerostáticos y pétalos de rosas. Mi idea era hacer explotar unos globos con palabras, de los cuales iban a caer los pétalos. Un delirio. Al final no se hizo nada. Pero las cartas son lo más interesante, son la verdadera obra. Estaban en el archivo del MoMA.
RA: Cuando se hizo la muestra, ¿estabas allá o acá?
MM: Estaba acá, pero después fui nuevamente a los Estados Unidos. A finales de 1969 hice *La imagen eléctrica* y me quedé en Buenos Aires hasta principios de 1970. Luego me fui a vivir a Washington, donde hice muchas cosas, viajando permanentemente a Nueva York.

En 1972 hice un *happening* en el Museum of Modern Art de Nueva York que se llamó *Interpenning*. Tomábamos a los espectadores y los conducíamos a través de un laberinto invisible formado por ondas de ultrasonido que había creado Juan Downey. Volví a trabajar con Juan en otras oportunidades, como en la *Soft Gallery* (1973) que se presentó en la Harold Rivkin Gallery de Washington, donde él realizó una muestra de videos.
RA: Algo que siempre me llamó la atención es que en la Argentina se te identifica con el pop y los colchones multicolores, pero cuando fuiste a Nueva York te dedicaste básicamente a la producción de obras tecnológicas y *happenings*, por lo menos en los primeros años.


Interpenning, 1972

---

6 Julián Cairol es un dramaturgo y crítico de arte. En 1974 realizó junto a Marta Minujín el happening *Four Presents* en la galería Stefanotti de Nueva York.

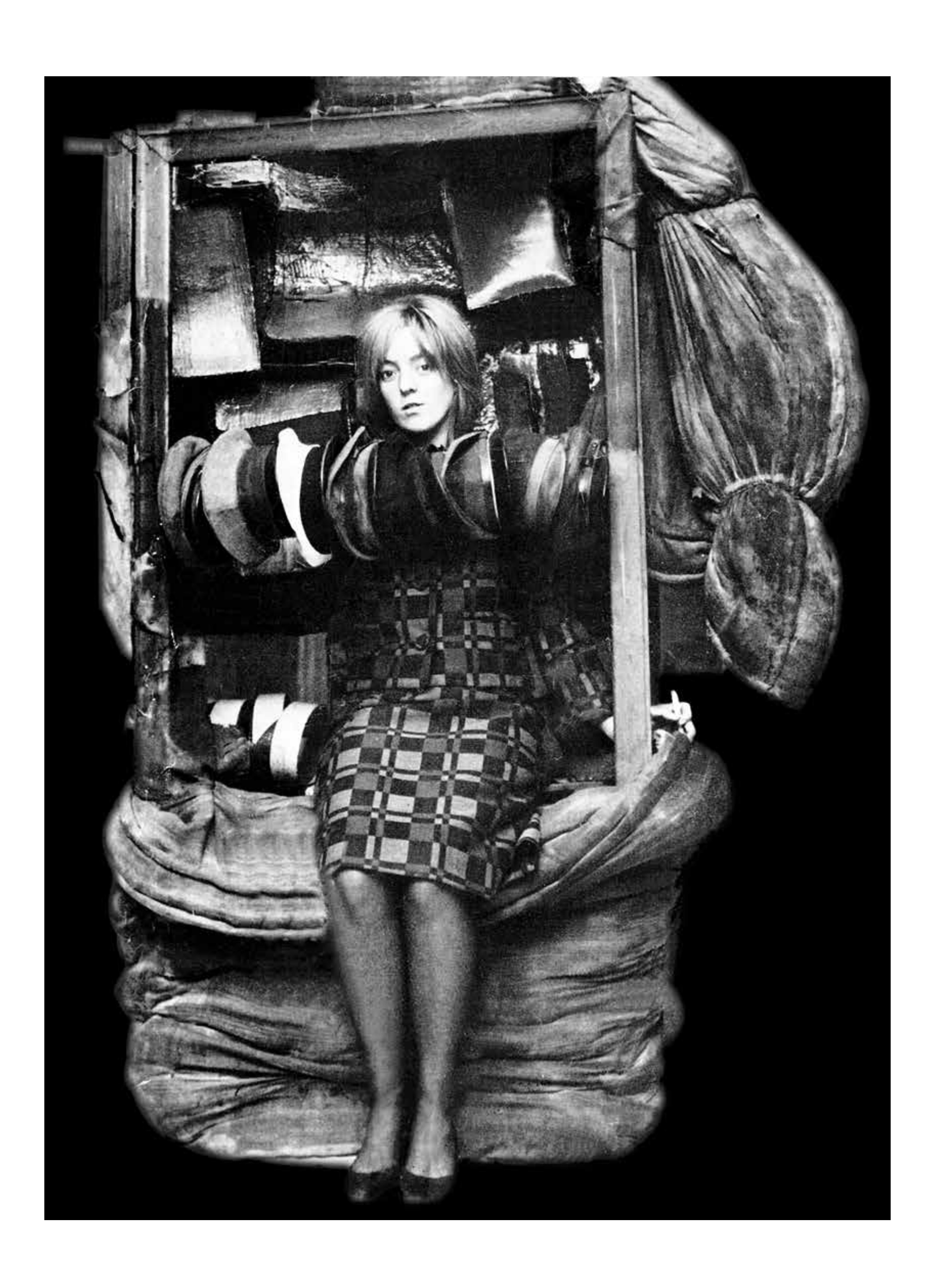






Kidnapenning, 1972

MM: Hay una explicación muy sencilla para eso. Cuando comencé a viajar ya no pude tener un estudio para trabajar. Iba y venía todo el tiempo y para todas partes. Al no tener un estudio, me dediqué básicamente a desarrollar proyectos que se hacían directamente en los lugares de exposición. Eso se juntó con mi creciente interés en los medios de comunicación, que por otra parte pertenecen a un mundo desmaterializado. Por esto también hice muchos *happenings* y *performances*, convencida de que la obra de arte material ya no tenía sentido y que había que llegar a la vida, sacudir al espectador y hacerlo consciente de su existencia.



Marta Minujín con una de las obras presentadas en *El hombre antes del hombre*, 1962



Marta Minujín en *La menesunda*, 1965



La menesunda de Marta Minujín y
Rubén Santantonín, 1965



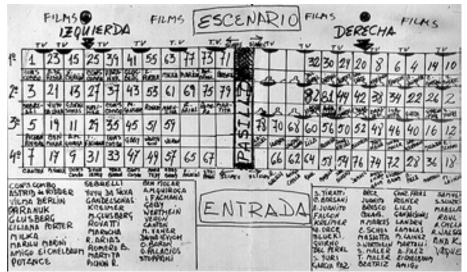














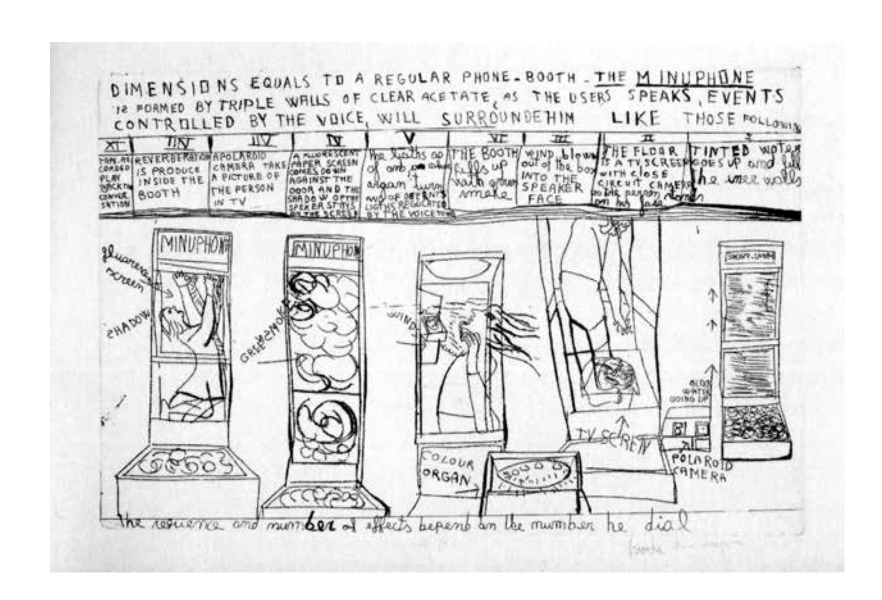
Simultaneidad en simultaneidad, 1966




LUNES 24 - 24 hs.
ANAL 13 - RADIO LIBER TAD - RADIO MUNIC
MARTA MINUJIN
PRES ENTA:
SIMULTANEIDAD E N SIMULTANEIDA
ERLIN - BUENOS A IRES - NUEVA YO
LUNES 24 - 24 hs.
ANAL 13 - RADIO LIBER TAD - RADIO MUNIC
MARTA MINUJIN
PRES ENTA:

MINU-PHONE
MINU-PHONE





Minuphone, 1967







Soft Gallery, 1973



GALERÍA BLANDA EN EL MNBA NEUQUÉN

Esta muestra de Marta Minujin contó con la participación de invalorables actores que hicieron posible su consecución y para quienes va nuestro reconocimiento.

En un caso particular, el espíritu que inspiró la instalación titulada *Galería blanda*, una estructura compuesta por 180 colchones, donados desinteresadamente por una empresa neuquina de larga trayectoria en el ramo, que nos recuerda, en clave de metáfora, el tiempo valioso de nuestras vidas que pasamos descansando y, a veces, creando, nos motivó a convocar a poetas de nuestra ciudad para que, en sintonía con ese espíritu, escribieran textos a partir de su experiencia en el interior relajante y manso de la galería.

Participaron en ese experimento artístico Macky Corbalán, Valeria Flores, Rubén Boggi y Gerardo Burton, todos ellos de destacada trayectoria en el campo literario y periodístico de la región, con valiosos libros publicados.

El resultado está a la vista y puede leerse en estas páginas. Son versos surgidos de la inspiración y la inmersión de cuatro poetas en una obra emblemática de una de las artistas plásticas argentinas de mayor trascendencia internacional y son el fruto de la sinergia entre el talento de la creadora y los talentos literarios movilizados por el hecho artístico.

Poesía viva y arte vivo en un museo vivo. A todos ellos nuestro agradecimiento.

POÉTICAS DE LO BLANDO





¿El lenguaje de lo blando como estrategia de lectura/hechura de la vida?
Lo blando invita, guarece, refugia, reconforta, acaricia.
¿Hay huella en lo blando, hay registro?
Escenario del acontecer onírico, del frenesí sexual, de la intimidad del poder, del descanso atesorado, de la violencia marital, del encanto del abandono a divagar, de la enfermedad que tuerce la voluntad, del clientelismo estatal, del socorro popular.
Sin posibilidad de caminar estable y seguro, ¿claustro de esto humano? ¿inauguración de otro modo de lo humano?
Lo blando que se amarra entre lo flexible y lo tierno, destierra la dureza de una virilidad que lo traduce en cobardía.
¿Clausura de la historia atada al imperio de lo masculino? ¿Lo blando abre al interrogante por el signo? ¿una poética del hundimiento?
Colchones y sogas componen el ritmo de un pasaje mullido y dúctil hacia la luminaria suntuosa del museo, mientras colchones y sogas componen un tránsito brusco y cruel hacia la severidad de la intemperie.
¿Qué asfixia produce la ausencia de huella?¿Circulaciones floridas en la sangre de la huella?
Lo blando sosiega y excita.
Pero ¿son hilos esos que conforman un cuerpo, unos cuerpos? ¿Cuerpos en inmundo cuarto anónimo, frotando la tela con miradas viscosas?
Lo blando enfurece y exalta.
¿Cuánto sofoco engendra un discurso blando? ¿ Sogas de un pensamiento?
Lo blando franquea escenas y cuerpos, absorbe y expulsa fluidos, silencia y grita memorias. Lo blando es cuerpo, batalla de (contra)sentidos, palabras que atraviesan su esponjosa armadura.
¿Hay vísceras organizando la galería blanda? ¿putrefacciones del arte entre blando y blando?
Lo blando es ícono en una red de privilegios y prestigios, y emblema de una guerra solitaria y silenciosa de espesas fuerzas y supremacías.
¿Tenemos el museo y el sexo en orden?
El reverso de la dureza no es lo blando, sino un resto de poluciones simbólicas que se derraman entre las rendijas de su suave y preciado territorio.
Escribir palabras en lo blando es toda escritura: destino de pérdida vocación de fuga.

macky corbalán & valeria flores



ES BUENO ENTRAR GENTILMENTE

no hay espejos para las máscaras aquí
pero es bueno entrar: el pozo de penas
    puede ser aliviado

suaviza todo caos esta nave de sueños
    sin orillas
es un territorio de deseos que huye del paisaje
una bóveda que gira
honda en la noche que se alarga

tienen su historia la risa y el dolor
    el amor, la muerte, el goce
y, bien o mal, terminará
la parte de tiempo que me ha sido dada

sólo el ajedrez, en este mundo sin aristas
imita los poderes del hombre y sus dioses

se caen los disfraces con el paso de las horas
    hasta que sobreviene el laberinto del terror propio
 o la caricia de la paz infinita

recién entonces
habré llegado: en las manos
el agua que sació siempre mi vigilia

Gerardo Burton





Rodrigo Alonso, Oscar Smoljan, Marcela Rodríguez Ponte, Marta Minujín y Roxana Olivieri dentro de la *Galería Blanda*, Neuquén, 2012

MINUJÍN EN EL MNBA

Viaja vuela come sueña viene va (soy un barrilete) vive, claro, vive ella y Disneyworld y el obelisco y la Libertad con las ricas cerezas del pueblo que tienen (quien las venda) pero también quien las come aunque sea de garrón

y cuando comés una cereza entra la libertad roja por la garganta roja del callejón museístico, pues ella sigue y sigue y camina y corta y pega y crea y pinta y construye

Mientras en la avenida neoyorkina le presta un choclo a Andy ya muerto ya vivo ya para siempre entre Aerolínas Argentinas y Pan American y New American people mapuches en colchones psicodélicos

Buenaventura de los malparidos y desgracia de los bienhechores pequeña mujer gigante parada en un sueño sobre Buenos Aires a veinte metros de altura, a 20 kilómetros de altura, a 20 millones de kilómetros de la vía láctea que desangra el Limay en la noche

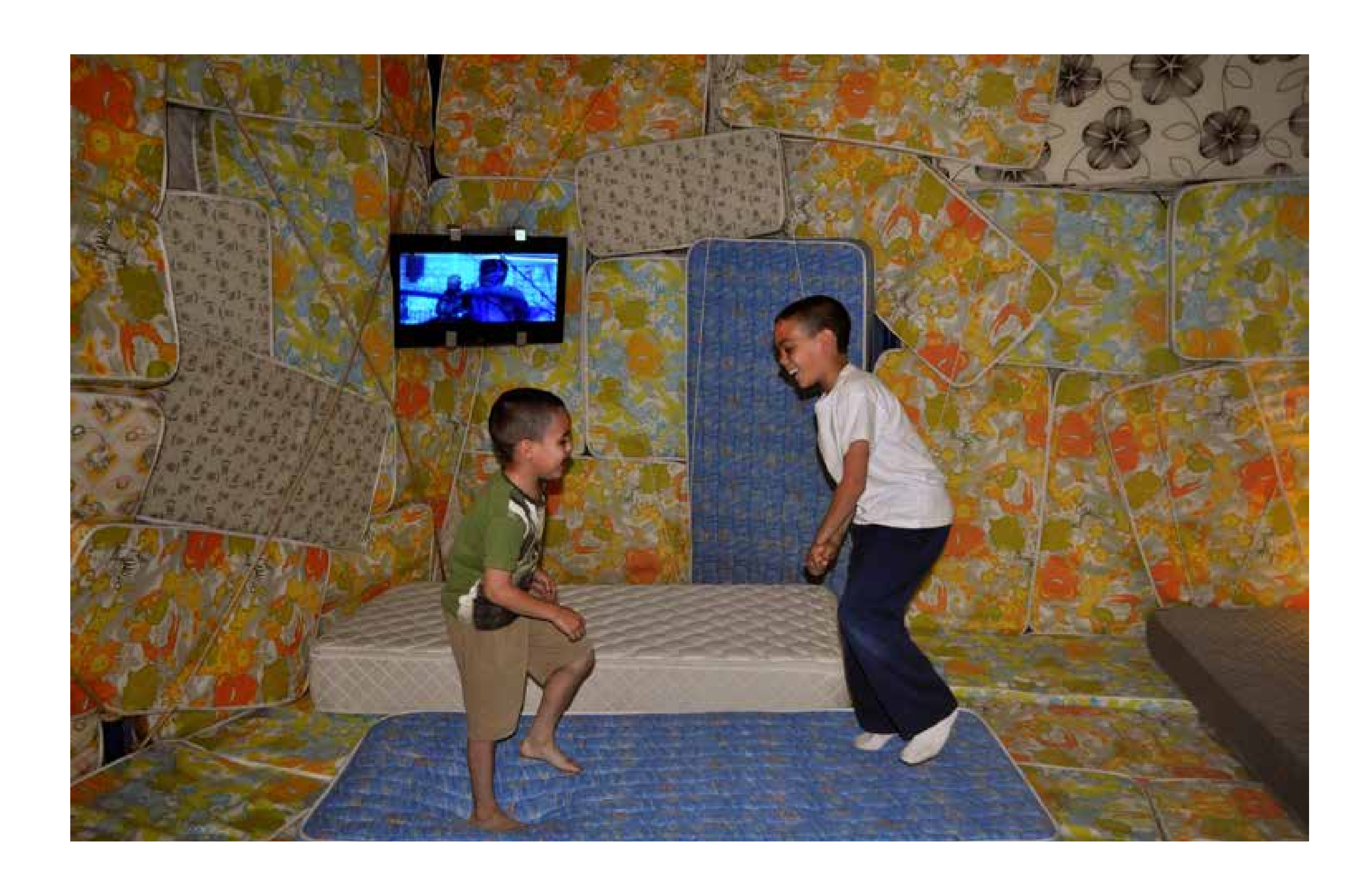
beba m'ija un poco, beba de esta agua y quédese para siempre entre nosotros mientras viaja vuela come sueña vive arte, eso, vivearte quisiera entre tus brazos de muñeca oculta tras anteojos perpendiculares al universo,

pisando tus colchones, apoyando culos y mentes del San Lorenzo, de la Villa Farrell, de arriba de la barda entre la cuarta y la quinta avenida, mansedumbre del Limay en Wall Street

porque hay una fuerza interior del planeta que asoma por tu rostro y asoma por mi rostro y se asoma minujizando el rostro de todos los minujines pequeños como cerezas, rojos de tanto vivir,

oh tierra, oh fuego, oh aire, oh agua de todos los mares, oh vida que no cesa

Rubén Boggi
10 de enero de 2013



PARAÍSO POSIBLE

Uno puede sentir lo mismo que quienes levantaron los dólmenes para tener una puerta de regreso al paraíso perdido. O, quizás, arriesgar la búsqueda de un aire distinto: el del primer momento de la creación, que permitió asistir al nacimiento del mundo.

Acaso no sea ésa la pretensión, sino simplemente establecer un recinto donde la habitual agresividad deje su lugar a la pacificación de los espíritus o de esa energía que entra y sale de nosotros con el aire que respiramos.

Es un lugar de sueños: también de orígenes, de vigilias, de encuentros y separaciones, de tristezas y de alegrías. De goces y de sufrimientos. Tal vez uno muera en una madrugada de pesadillas.

Pero también es un lugar de juegos: se entablan luchas con almohadas, se salta como los mejores acróbatas, se imitan los oleajes del océano y se puede navegar a los confines del mundo.

Quizás Marta Minujín intentó construir el centro de un universo. Lo dudo. Pienso que en realidad buscó la sorpresa participada de espectadores cómplices que colaboren en la obra. Si la poesía debe ser hecha por todos, ella consiguió que el arte, efímero como cualquier obra humana, pueda ser, si no hecha por todos, sí protagonizada colectivamente.

Y eso, probablemente, se acerque a una imagen del paraíso, aunque sea por un rato.

Gerardo Burton



Junto al *Obelisco de pan dulce*, 1979

Marta Minujín

Jorge Romero Brest

Corría el año 1957. Un grupo de jóvenes estudiantes de las escuelas de bellas artes pintaba a orillas del Riachuelo, participando en un concurso de manchas. Cuando examinamos como jurados, con Julio Payró y alguien más que no recuerdo, sobresalió el trabajo de Marta Minujín, que tenía apenas dieciséis años. Desde entonces nuestra relación no se ha interrumpido, salvo en los períodos a veces dilatados en que, andariegos como somos, ella o yo viajamos al extranjero. Relación ya de amistad en la época del Di Tella, por su intensa y frecuente colaboración, sin altibajos hasta hoy, en que escribo sobre su obra a pedido de ella. Voy a cumplir esta tarea sin temor –lo tendría si se tratara de otro artista, aun siendo amigo y de la misma generación– ya que más allá de la coincidencia o dis-coincidencia en términos de teoría artística o de práctica estimativa, la base de nuestra amistad es la comprensión recíproca, acaso porque me siento joven en su presencia y ella madura en la mía.

Que escriba sin temor no facilita la tarea, precisamente porque conozco a Marta desde hace tantos años y no siempre he estimado como debía su actividad artística; también, porque buena parte de esta actividad ha tenido lugar en otros países y me falta la visión *in situ*.

Y una razón más poderosa, es obvio recalcarla, se basa en el carácter independiente que la distingue, sin haber formado parte de grupo alguno. Pero esto sí, nunca se ha apartado de una indefinida actitud moderna, más que moderna, actual, actualísima, con intencionalidad enderezada a vincular arte y vida, esquivando las formas establecidas.

Si de algún artista puede decirse, entonces, que ha sido y es revolucionario en nuestro medio artísticovisual, es de ella, pero tampoco porque haya intentado transformarlo en caos, según es manifiesta intencionalidad en otros; más bien, porque lo ha enriquecido, favoreciendo la participación de las gentes en actos que a ella la desbordan conscientemente. De lo que daré cuenta en las páginas siguientes, para dibujar en función de los hechos –sus obras son hechos, más que obras, el perfil de su extraña personalidad–, y dar a los lectores de este libro una versión sobre los medios de los que Marta se ha valido, que pueden aparecer excesivamente diversos. No lo son tanto; ahora que ella se acerca al mediodía de su vida empieza a demostrarse la unidad de cuanto se ha propuesto y ha hecho, sin poder vaticinar cuánto hará, dependiendo de cómo se le presenten las realidades, a las que siempre se ajusta. Con la única certidumbre de que no variará la calidad, ese plus que todo artista auténtico revela inconscientemente y que como relata Cioram es "sabor y pasión del sabor", residiendo en ésta "todo el secreto

de la vida". Pasión que anima a Marta, sólo que para ella el sabor no es de las cosas sino de los hombres en sus relaciones recíprocas y con el espacio, aun con el tiempo.

¿No es por esta pasión que sus obras, mejor dicho, sus productos artísticos no con comerciales? Aun cuando no lo parece, todo lo que Marta hace se diluye en el tiempo, luchando contra la eternidad en aras de lo efímero. Tan es así que cuando se la quiere representar en exposiciones retrospectivas, las organizaciones deben recurrir a sus cuadros, lo menos representativo de su quehacer.

DE LA PINTURA DINÁMICA A LA TEMPORALIDAD MANIFIESTA



Marta Minujín con colchones, 1963

Por supuesto que Marta empezó pintando cuadros, se le había enseñado a hacerlos. No recuerdo haberlos visto, pero según ella informa en su curriculum, cuando expuso en el Teatro Agon (1959), eran dibujos en blanco y negro, con "influencia cinética". Es lo que interesa destacar, pues la pasión por el movimiento iba a ser constante hasta ahora, inclinándose lentamente hacia la escultura, no tanto por el volumen en sí, sino por el lugar que ocupa en el espacio. Movimiento y espacio, formas visibles del tiempo pero no el tiempo mismo; seguramente presionada por el inconsciente, fueron y son los componentes de su actitud creativa.

De paso observo que Marta no se olvida de consignar en el curriculum los títulos: profesora de pintura y grabado, profesora de escultura y dibujo, obtenidos en las tres escuelas de bellas artes que funcionan en Buenos Aires. ¡Qué extraño! Nadie me parece más ajeno al ejercicio del profesorado que ella, siendo como es desde el comienzo una permanente transgresora de las reglas aprendidas, sin que le preocupe la perfección formal. Lo que no quiere decir abandono de la actitud pedagógica, siempre tendiendo a comunicarse con las gentes, pasión que deduzco por la lista de conferencias y seminarios dictados en universidades, escuelas y museos de los Estados Unidos y de otros países, pocos en Buenos Aires. Algunas fotografías, sin embargo, revelan que dicha "enseñanza" debe haber sido amable conversación, uniendo la palabra con los hechos que presentaba, *happenings y performances*. Aunque también es cierto que Marta se ha ido intelectualizando aceleradamente, multiplicando sus lecturas y haciendo uso del pensamiento con pulcritud como para "enseñar" de veras.

No llama la atención, volviendo a la pintura que hizo, la influencia del futurismo italiano, más no a la manera de Boccioni o de Balla, sino a la más decorativa de Severini: un gran cuadro que se conserva en la casa paterna de Marta revela sus dotes para pintar, por la abigarrada composición de pequeños planos yuxtapuestos y la brillantez del color.

Al verlo cualquiera podría preguntarse por qué dejó de pintar así, pero sus adhesiones han sido siempre tan rápidas como sus rechazos. Ya en 1960, cuando Marta expone en la Galería Lirolay, Buenos Aires, la influencia del informalismo (Tapies) es evidente, haciendo cuadros oscuros con técnica mixta: planos virtuales casi desechos, buscando, aunque probablemente nada buscaba, una forma dinámica que no implicara desplazamiento, como si el inconsciente la llevara a manifestar el tiempo original.

Un año más y olvida el informalismo para afrontar la relación volumen-espacio, alejándose de la pintura aunque no del cuadro, pues mantiene el bastidor, pegando en él restos de cajas de cartón y objetos diversos, una especie de *combine-painting* antes de Rauschenberg y Johns, de quienes seguramente aún no había oído hablar. También aparecen casi enseguida fragmentos de colchones usados, recogidos en la calle o en los hospitales, el nuevo medio de que se vale, abandonando luego los colchones usados para crearlos a su gusto con tela nueva.

En París comienza esta etapa, haciendo cajas-colchones, pintados con colores fluorescentes de gran intensidad, a rayas. Se aleja de la pintura, seguramente porque no le satisface el cuadro y se acerca decididamente a la escultura, más no para practicarla según las pautas seculares, pues crea objetos tan perecederos que con otros artistas parisienses los destruye en un verdadero acto de fe, tal como ella lo describe en su curriculum, y en Buenos Aires participa en la Feria de las Ferias, poniendo en venta fragmentos de sus colchones.

Es sintomático lo que escribió entonces, cuando tenía veintiún años: "¿Para qué iba a guardar mi obra? ¿Para que fuese a morir en los cementerios culturales? La eternidad no me interesaba, quería vivir, hacer vivir".

En el lapso de pocos años –cinco desde su primera exposición y siete desde el concurso de manchas–, Marta recorre varios caminos afiebradamente y se encuentra por primera vez en una situación definida, la que le proporcionan los colchones pintados, colgados como reses en una carnicería. He tenido en mi departamento durante varios años uno de esos colchones, y puedo asegurar que actuaba como cualquier obra de arte.

Con los colchones un factor nuevo –o por lo menos dormido– se hace presente, sin duda más a la exaltación del movimiento que a la participación, pero asimismo tiende a desaparecer la urgencia temporal. Desde ya me animo a sostener que esa urgencia no se da en ningún momento como tal, más bien es el componente escondido de su creatividad, como se verá por las obras que está haciendo ahora. El acento en las gentes, personas de carne y hueso, le oscurecerá la visión temporal del espacio transitoriamente.

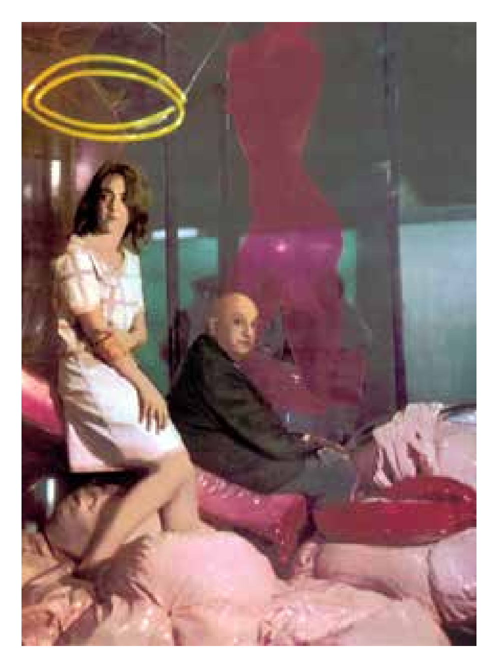
Ya la *Chambre d'amour* y otra casa-colchón, realizadas ambas en París (1963), la primera en colaboración con Marc Brusse, presagiaban la primera obra cumplida de Marta: *¡Revuélquese y viva!*, por la que recibió el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella 1964, siendo jurados Pierre Restany, Clement Greenberg y yo. Era una tienda lejanamente oriental: colchones pintados que se movían al revolcarse el visitante, a quien se invitaba a hacerlo, subrayado el erotismo en la otra pieza que presentó, *Eróticos en color* (tela, pintura y gomaespuma), cuatro colchones enlazados, suspendidos del techo. Como si el erotismo fuese la suprema manifestación vital, sin connotaciones intelectuales. Por el simple goce de la vida.

El impulso perduró en *El batacazo*, la compleja pieza que presentó para optar esta vez por el Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella 1965, siendo jurados Giulio Carlo Argan, Alan Bowness y yo, menos propensos los primeros a comprender una





Junto al *La Chambre d'Amour*, 1963



Con Romero Brest en *El Batacazo*, 1965

posición tan novedosa, razón por la que solamente obtuvo mi voto para el premio. Inútil agregar que lo merecía ampliamente.

El batacazo era pura acción: el visitante ascendía hacia una plataforma observando conejos vivos en cajas de vidrio, rodeado por muñecas y jugadores de fútbol en diversas actitudes; descendía por un tobogán y caía en el cuerpo de otro muñeco, cara y cuerpo de mujer que emitía sonido; atravesaba por una zona donde otros muñecos astronautas subían y bajaban, y salía por un tubo de vidrio con paredes transparentes en las que se movían miles de abejas.

Ante los ataques de la prensa, que fueron furibundos, Marta fijó su posición con gran lucidez teórica: “Con *El batacazo* no caben actitudes distintas a las que provoca (eliminando así toda trascendencia intelectual). Actúa en forma compulsiva sobre el espectador, lo obliga a despertarse y vivir; por acción directa de lo insólito, de lo sorpresivo, de las circunstancias desconectadas de la realidad. Todo desata sus trabas, diluye sus inhibiciones y entonces actúa en plena libertad”. No sólo agrega, “lo que resulta en realidad… es un incremento en la imaginación”, sino que “la memoria transformada en lo vivido es más importante que el hecho mismo”, y todavía, que el arte “no reside en los objetos y mecanismos que yo he realizado, sino en el instante en que el espectador vive” (*Confirmado*, 7 de octubre de 1965). Transcribo casi literalmente sus declaraciones, que ya figuran en otro libro mío, porque resumen la posición de Marta para quien quiera comprenderla: acción compulsiva sobre el espectador, despertarse para vivir, búsqueda de lo insólito, plena libertad, jerarquía de la memoria, vivencia del instante. Sin que lo pareciera, su creatividad se había tornado francamente temporal, sobre todo al decir ella que el arte “no reside en los objetos y mecanismos que yo he realizado, sino en el instante que el espectador vive” –repito la declaración para que no caiga en saco roto– o sea en el acceso a la existencia, al hombre que ha captado la verdad (ser).

LA VIRADA AMBIENTAL

No más colchones en 1965: quería crear ambientes, siempre para intensificar la comunicación, más no de las gentes entre sí, sino de ellas con las cosas. ¿Influencia de Rubén Santantonín que con Marta proyecta *La menesunda* en el Di Tella? Acaso, ya que entonces aquél teorizaba con inteligencia sobre la diferencia entre objeto y cosa. El hecho es que ambos hicieron, ayudados por otros artistas jóvenes, ese *environment* gigantesco que ocupaba una sala del Di Tella: dieciséis ambientes componían un recorrido en el cual vivía el visitante situaciones tan variadas como insólitas. He aquí el modo como presenté *La menesunda* en un plegable.

La menesunda	Teatro o circo
Es un capricho	Cinematógrafo o danza
Un disparate	PERSONAJES EN “SITUACIÓN”
Modo de poner en “situaciones”	Que limitan menos el “existir”

Extrañas
Difíciles
Embarazosas
A quien las capta
INTENSIFICANDO EL EXISTIR
Más acá de dioses e ideas
Sentimientos
Mandatos y deseos

La menesunda
No es como las exposiciones
De cuadros o esculturas
De cualquier clase de cosas
IMÁGENES-SÍMBOLOS
Que limitan el "existir"
Aun siendo profunda
La "mirada" del contemplador
MENOSCABANDO EL TIEMPO

La menesunda
No es como los espectáculos
Por cuanto es móvil
La "mirada" del "espectador"
PERO MENOSCABAN EL TIEMPO

Porque no siendo "exposición" o "espectáculo"
No hay "obra"
Ni "contemplador" o "espectador"
AUNQUE SÍ ARTE
En algo sucediendo
Sin antecedentes
Que impulsa la imaginación
Y RESCATA EL TIEMPO

Porque no siendo
Un "happening" tampoco
Hay equilibrio entre las "situaciones"
Planteadas
Hechos
Sensaciones
Y los modos de vivirlas
Por el participante
LIBREMENTE


La menesunda, 1965

Marta fue co-creadora, pero además el alma de la acción. Se la vio preocuparse para que nada perturbara al visitante, pero también reír, gozar, moverse en libertad, sin hacer uso de la mofa, aunque muchos se mofaron de ella y de mí. Más no acusamos los golpes, ni siquiera de la injuria. *La menesunda* fue un manifiesto de la nueva actitud artística que nacía.

Cuando se le preguntaba a Marta si eso era arte contestaba que sí, pero no era lo que le importaba; arte o no arte estaba de acuerdo con su modo de pensar y más de ser, un hecho relevante en su proceso que le dejaría una huella profunda, de la que sin embargo se apartó enseguida. Aunque no volvió a proyectar recorridos, conserva el recuerdo de *La menesunda* al encarar nuevas situaciones.

EL SABOR DE LOS MEDIOS

¿Qué significa el *sabor de los medios*? El teléfono, la fotografía como reportaje, el *slide*, la radio, la TV, el grabador, la computadora y otros medios electrónicos van a ser usados por Marta para ampliar y perfeccionar la comunicación, mejor dicho, a fin de que transmitan mensajes distintos a los habituales. Para cualquiera eran sólo medios de comunicación, individual o social; a Marta no le interesan por la simple relación entre las



Soft Gallery, 1973

gentes, sino por el modo como las gentes pueden intercambiar sus personalidades, de manera que con los medios penetra en el campo artístico, considerando las realidades, en cuanto actúan las personas y nada es más realidad que ellas, y desconsiderándolas como individuos, en cuanto revelan a través de sus personalidades la conciencia estética en actitudes manifiestas.

Es claro que al emplear los medios de comunicación en gran escala se produjo un cambio radical en la manera de crear de Marta. Tal vez no muy consciente, pues volverá a los colchones, esta vez no hechos por ella, en el *environment* que hizo en la Rivkin Gallery de Washington DC (1973); 200 colchones alquilados a The Cairo Hotel, cubriendo paredes, piso y techo hasta transformarlos en "una blanda galería", dispuesta para "la presentación de obras poéticas, sonidos, danzas, conceptos y *happenings*, para el beneficio del gran público, libre de cargo". Como se comprenderá fácilmente, siempre la unión en el *environment* de su forma con la de cualquier espectáculo.

Aparte de las esporádicas apariciones, olvida pronto los colchones. ¿Olvido? No es la palabra adecuada; Marta los deja de lado porque rechaza el último lazo que la unía con la tradición artísticovisual. Al hacer colchones ella transmitía el sabor de su pasión. Débil lazo que no le permitía ser tan actual como deseaba inconscientemente. Hago hincapié en el juego de su inconsciente, porque si bien Marta es artista pensante y no actúa al azar, su impulso creativo no pertenece plenamente a su conciencia. ¿Qué lo mismo le ocurre a cualquier artista? En casos como éste de Marta, es más evidente que en otros: el entusiasmo con que se dirigía entonces a los medios de comunicación era igual al entusiasmo con que se dirigía hacia las gentes. Arduo camino el que se proponía seguir: primero ante la imposibilidad de eliminar por completo al intermediario, usando los medios, inexpresivos por sí mismos; segundo, por la desnudez en que quedaban las gentes al suprimir la acción propia del intermediario corriente. Pero hay otro modo, asimismo problemático, de resolver la cuestión arte-vida, a la que se aferra Marta, pensando en que la obra de arte ha actuado siempre como testimonio de una acción (la del creador) que provoca otra acción (la del contemplador), y que con esas acciones se supera la vida. ¿Cuál era el cambio?

Parece simple, un intermediario por otro, manteniéndose integérrima la relación entre creador y contemplador. Con una diferencia esencial: que el intermediario tradicional –cuadro, estatua, estampa– era la forma desencadenante de la situación artística por su propio carácter, mientras que los intermediarios tecnológicos no parecen desencadenar algo por sí mismos. De tal manera, a menos de probar que estos intermediarios tecnológicos poseen también una cualidad desencadenante, habría que considerar no artística la relación que con ellos se establece. ¿No dependerá sin embargo de cómo se los usa? Las figuras humanas, los paisajes y bodegones representados en cuadros del siglo XIX, fueron excelentes intermediarios según quiénes los usaron: con los mismos temas hubo cuadros que provocaban arte y otros que fueron infortunadas copias. Marta probará que también los medios de comunicación son capaces de provocar arte.

Ejemplo semi-típico fue el *Minuphone* (1967): una cabina de teléfono exactamente igual a las que se ven en las calles de Nueva York, sólo que al marcar un número

cualquiera y al responder alguien, en vez de formalizarse la comunicación se producían hechos inesperados, por el vínculo establecido entre el mecanismo común del teléfono y diversos mecanismos electrónicos: cámaras de TV, televisor en el piso, pantalla fluorescente, aparato grabador. El intermediario construido sin intencionalidad propiamente artística, la cabina de teléfono, cumplía una tarea artística, según Marta. Y efectivamente: si lo que cuenta es el desencadenamiento de una situación transformadora, ésta se producía; sólo faltaba admitir que fuera artística.

Ejemplo más típico, porque en el anterior no se establecía la comunicación con las personas que ocasionalmente respondían al llamado telefónico, fue *Three Country Happening*, realizado en 1966 por Marta junto con el alemán Wolf Vostell y el norteamericano Allan Kaprow. El primero en Berlín, el segundo en Nueva York y Marta en Buenos Aires, realizaron un *happening* conjunto, en el mismo día y a la misma hora, relacionándose entre sí por medio del correo (telegramas), el teléfono, la radio, y no usaron la comunicación por satélite pues no la consiguieron. En Buenos Aires el *happening* de Marta se llamó *Simultaneidad en simultaneidad*, prueba de que lo decisivo para ella no era cuanto ocurrió en el auditorio del Di Tella sino la simultaneidad; las sesenta personas escogidas para asistir al *happening* porteño, quienes habían sido convocadas por carta y por teléfono, veían imágenes, oían mensajes, eran fotografiadas, sentían que en ciudades lejanas ocurría algo similar; por lo menos había personas que pensaban en ellas, de ahí su enriquecimiento.

Con idéntica actitud creó Marta *Super-heterodyne* en la Expo 67 de Montreal, Canadá, seleccionando gentes con computadora, fotografiándolas y clasificándolas por grupos por medio de la TV, el teléfono y la radio. Esta idea de la clasificación de los participantes se renueva en otros *happenings* y *performances*. En este caso eran clasificados según el color de los ojos, pelirrojos de ojos celestes y morochos de ojos negros, o de otros caracteres físicos, como gordos o flacas, etcétera.

Era evidente la influencia de McLuhan, quien había lanzado el *slogan* conocido: "El medio es el mensaje", corregido después por otro: "El medio es el masaje". Con algo de verdad, pues si los medios empleados por el artista visual anteriormente eran formas pintadas, modeladas, grabadas, los de ahora (por entonces) eran formas tecnológicas: teléfono, radio, TV, etcétera. Así se excluía el contenido del mensaje por inoperante, y la creación artística, sin devenir formalista, se diluía en el fragor de los medios pero se afirmaba en la mente de los receptores.

Por supuesto que Marta no se planteó el problema ontológico correspondiente, aún sin resolver. Como artista genuina se dejó llevar por la corriente, cumpliendo con el apotegma reciente de Robert Ryman: "Un pintor está limitado sólo por su grado de percepción; la pintura está sólo limitada por lo conocido". ¿Qué percibía Marta? La decisiva importancia de los medios en las relaciones humanas. ¿Qué podía crear? Lo que por medio de ellos conocía, para nada igual a lo que conocía un pintor de antes por medio de sus ojos. Agregaba la pasión del sabor, pues los asistentes a *Simultaneidad en simultaneidad* estuvimos hermanados durante algunas horas, y habrá que dilucidar si esta comunión no es la suprema meta para el creador y el contemplador.



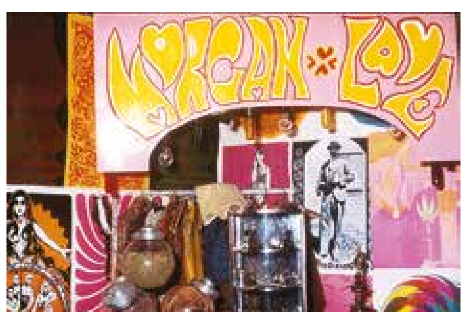
Leyendo las noticias, 1965



What's happening, 1966

NUEVA AMBIENTACIÓN Y CINE





Importación Exportación, 1968

Con razón dice Marta que en los años 1968 y 1969 dio los últimos pasos en el arte de los medios electrónicos, los que ya carecían de sabor. Pero los siguió empleando, solo en la medida en que pudiera crear ambientes con ellos, en una relación indefinida, menos entre las gentes y más entre éstas y el efecto de los medios, por contagio. En términos ajustados diría que buscaba el acrecentamiento de la conciencia estética, la que induce a volcarse cada cual sobre sí mismo, ejerciendo la auto-imaginación, por la manera de vestirse y adornarse, también por los movimientos que sugieren la música, la luz estroboscópica, las imágenes proyectadas, todo desprovisto de destinatario directo. Como si no importara más la comunicación entre gentes, excluido el ejercicio de la conciencia artística, por esencia transitiva, enderezada a provocar la trascendencia hacia la verdad (ser).

Este vuelco, una vez más inconsciente, sugerido por el auge de los *hippies* y del arte psicodélico en los Estados Unidos, se manifestó en *Importación-exportación* (Instituto Di Tella, 1968), informando al público de Buenos Aires sobre lo que ocurría en el gran país del norte, con la idea de realizar otra manifestación allá que se titulara a la inversa, *Exportación-importación*, presentando hechos característicos de nuestra tierra, pero ésta no se realizó. Con idéntico propósito hizo otra ambientación en el Di Tella: ella y el músico norteamericano Saltzman invadieron al público con imágenes fílmicas y musicales.

Si en la época de la fiebre electrónica la cuestión ontológica era confusamente comprendida, pues a través de los medios no parecía posible asegurar la trascendencia –piedra miliar de toda creación artística– más confusamente fue comprendida en esta nueva época ambiental, ya que se podría pensar en un deliberado trueque de la verdad por el goce. Sin embargo, también cabía pensar en que fortaleciendo la conciencia estética se abría camino hacia la conciencia artística. A los jóvenes que por miles asistían en el Instituto Di Tella a la ambientación activa creada por Marta, costaba trabajo desalojarlos al final de la tarde, seguramente porque las acciones que realizaban los ponían en situación de trascendencia. Sobre si esta trascendencia era corta y se agotaba en el goce circunstancial, o si era larga y conducía a la verdad vivida, no pensada ni siquiera imaginada, sobre esto no puedo expedirme. Como toda la actividad de Marta, planteaba este interrogante, hasta angustioso, sin asegurar la respuesta.

Tampoco la permitía el *Minucode* (1968) realizado en el Center for Interamerican Relations, Nueva York, abandonada ya a la electrónica, pues o bien fue una experiencia de comunicación entre gentes, cuya originalidad estribó en la agrupación de ellas por profesiones, partiendo de que en torno a los *cocktails* y a los filmes se veían actuando y al verse actuando comulgaban, o bien fue una experiencia sociológica con acento inclusive cientificista. Ya que no asistí a esos *cocktails* solo puedo conjeturar por la descripción de Marta que los dos puntos de vista se concertaban.

Sin relación con estas experiencias a las que Marta llama curiosamente experiencias visuales, denominación que no hubiera usado para referirse a las de la época de la electrónica, ella empezó a usar el Súper 8 y el cine 16 mm (1970-1971), llegando a hacer

un mediometraje en Buenos Aires con escenarios naturales y actores nacionales. Nada puedo decir sobre esta actividad, aunque recuerdo haber visto algunas de estas obras, que se perdieron.

LA ENERGÍA HUMANA COMO MEDIO Y LA PINTURA

Una reestimación de las acciones humanas se manifestó en *Suceso*, una especie de *happening-performance* que tuvo lugar en un estadio de fútbol en Montevideo, reuniendo gentes de diversa laya, a las que Marta sometió a una serie de acciones violentamente compulsivas, con intervención de ella misma en un helicóptero, desde el cual les tiraba harina, lechuga y pollos vivos, y no me extiendo en otros detalles que figuran en su curriculum.

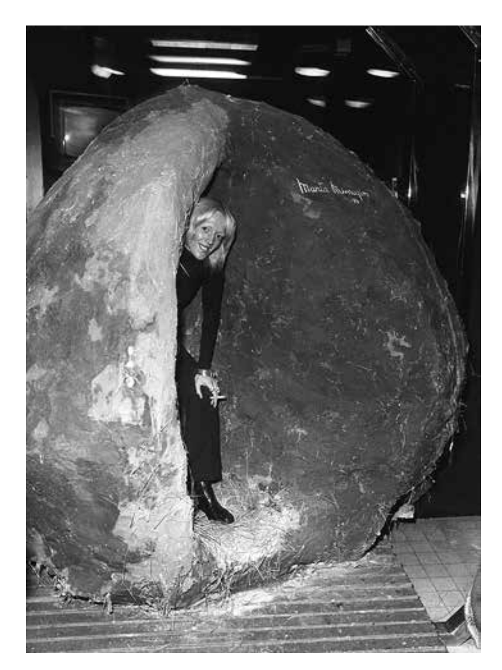


Minuphone, 1967

Destaco a *Suceso* (1965) como antecedente de *performances* que Marta realizó mucho más tarde, durante su estada en Washington DC; también en Nueva York (1971 a 1974), con el aditamento de elementos ambientales y de otras artes del espectáculo, a fin de crear situaciones inesperadas, mas no como en los *cocktails* del *Minuphone*, para movilizar a las gentes de manera más compulsiva, sea por la obligación de cantar y bailar, interrumpiendo por ejemplo un remate de obras artísticas (*Nicappening*, Parke Benett Gallery, Nueva York), sea por los maquillajes, disfraces y cantos (*Interppening*, The Corcoran Washington DC y The Smithsonian Institution, id.), sea por el rapto de personajes por *performers* disfrazados con caras de Picasso, cantando y diciendo palabras de él, y por shows preparados en las casas adonde eran enviados (Museo de Arte Moderno, Nueva York), sea por el banquete en donde todo era negro, con invitados sustraídos en la audiencia (*Imago Flowing*, The Seld, Central Park, Nueva York), sea por "tiempo estéticamente registrado", en colaboración con Julián Cairol (*Four Presents*, Stefanotti Gallery, Nueva York). Considero de especial interés esta última *performance*, pues aparte de ser curiosa, se dijeron cosas acera del tiempo como sólo un pensador puede decirlas.

Espero que Marta relate cómo fueron estas performances con la misma precisión y la misma gracia con que me las relató, pues los hechos son triviales pero no las connotaciones debidas a la manera de presentarlos, pudiendo suponerse que provocaban arte si uno se libera de prejuicios. Por mi parte sólo puedo intentar una explicación a distancia que difícilmente será concluyente. A diferencia del *Minucode*, en el que predominó la indagación comunicativa y sociológica en niveles normales, en estas *performances* no sólo Marta aprovechó la energía humana como medio, también la forzó apelando a otros medios, con cierta propensión al banquete. Una etapa brillante de su carrera, aunque cerraba el ciclo de la comunicación basada en seres humanos. No porque los abandonara del todo, sino porque en cierto modo necesitaba mayor asidero concreto.

Este retorno empieza a manifestarse en la pintura de cuadros que parecía definitivamente abandonada. Marta había vuelto a pintar en el verano de 1963, pero fue en Buenos Aires, tal vez por el clima atrasado que imperaba, donde se incrementó el



Comunicando con tierra, 1976

impulso pictórico, realizando una serie romántica y una serie erótica. Eran cuadros, pero sin la pintura de cuadros, frase ambigua con la que señalo la ambigüedad de Marta; después de las experiencias relatadas, en las que ella aparecía como un detonador, utilizando a las gentes y los aparatos tecnológicos, era difícil que pudiera volver a elegir colores, establecer valores, emplear el claroscuro, manejar líneas y planos. De tal modo, recurrió a formas simples y abstractas, casi planas, a colores contrastados y a materiales sin vibración. No era gran pintura, ya que sus incursiones en este campo fueron esporádicas, pero hay un cuadro de la serie erótica conservado en su departamento que se impone por la presión de las formas en un espacio virtual. De todos modos, como trabajos en los que descansó su ímpetu batallador, no dejan de tener interés, siempre por la pasión del sabor.

El descanso fue relativo. Entre 1975 y 1976 se deja tentar por el arte conceptual, con las variaciones que inevitablemente introduce, secuelas de sus anteriores experiencias. Por mucho que se hubiera intelectualizado, y por imprecisa que fuera la denominación "arte conceptual", no es la cuerda de Marta, como dije antes, siempre sujeta a las realidades.

Las presentaciones, por llamarlas de alguna manera, que realiza en Buenos Aires (CAYC), San Pablo y México DF revelan cómo no se pudo llamar a silencio y casi por pasatiempo organiza *La academia del fracaso*, exhibición de ideas con ejemplos virtuales; *Comunicando con tierra de Machu Pichu* (Perú), enviada a artistas de cada país sudamericano, intercambio que ella llama metafísico; con la misma tierra, *Nido de hornero*, mito argentino popular; *Arte agrícola en acción*, donde la acción era más importante que los productos agrícolas; *Espi-art*, un *happening* encerrado.

En esos años se la veía debatirse sin arribar a lo que buscaba. El clima artístico de Buenos Aires era hostil, no sólo por la depresión económico-social y política, también por el descenso de los impulsos creativos. Algunos viajes a los Estados Unidos la vitalizaron, como siempre, pero le hacía falta hallar de nuevo la posibilidad de crear algo con las gentes que llamara la atención –sin este llamado no puede vivir– y la satisficiera.

ESCULTURA Y COMUNICACIÓN MASIVA

Finalmente se encamina Marta hacia la escultura, aunque más por el aspecto monumental, arquitectónico, de los modelos que escoge para responder a la necesidad (para ella) de desmitificar los ídolos, sin abjurar ni del movimiento ni de la participación masiva. Como las figuras míticas suelen estar de pie, las acuesta, y como el público masivo necesita incentivos sensuales, le da de comer, jugando además con el movimiento infantil de sube y baja. A propósito de este movimiento infantil, toda la obra de Marta denuncia a la niña que lleva adentro. No se lo reprocho, todo lo contrario, el artista que no lleva adentro su niño es incapaz de liberar la imaginación, y ella la libera.



El obelisco acostado, 1978

Primero fue la réplica del *Obelisco* de Buenos Aires, que presentó en la Bienal Latinoamericana de San Pablo (1978). Todavía no mueve al obelisco; lo presenta acostado, pero hueco, para que el público pasee por la entraña del ídolo. Demasiado estática

la figura, lo aborda de nuevo en Buenos Aires (1979), pero accionándolo por medio de una grúa, de modo que por una parte presenta al obelisco en todo su esplendor, de pie, y por otra lo acuesta para que el público se abalance en procura de los pandulces con los que lo cubrió.

Los infaltables positivistas vieron el acto gastronómico; los no menos infaltables tecnólogos, el acto dinámico. ¿Se le ocurrió a alguien relacionar esos actos con el propósito desmitificador de Marta? El éxito fue atronador, sin que pueda suponerse su comprensión, ni del acto desmitificador, ni del acto artístico. Creo que ni ella misma lo supuso, y quedó desencantada pues no previó el escándalo que armaron las gentes para apoderarse de los pandulces, con intervención de la policía, y el desagrado de las señoras que organizaban la Feria de las Naciones, en la que ella ubicó su *Obelisco*, no obstante la cantidad de público que atrajo.

Al ser invitada para participar en ROSC'80, Dublín, Irlanda, ve la posibilidad de continuar la desmitificación de ídolos y escoge la *Torre de James Joyce*, construyéndola como un ingeniero y cubriéndola de panes en paquetes, con una grúa que la mueve de la posición vertical a la horizontal. Según me ha dicho Marta, el público no reaccionó salvajemente como en Buenos Aires, acaso porque los panes eran menos apetecibles que los pandulces, pero ¿se logró la desmitificación? La emoción del cambio ¿galvanizó a los irlandeses como para sentir que había arte? La torre se prestaba menos que el obelisco para lograrlo, por su forma maciza y la escasa importancia de la altura, pero el recubrimiento con paquetes de pan debe haber colaborado en dicha provocación.



La Venus de queso, 1981

Envalentonada, Marta proyectó en 1980 una nueva instalación en movimiento para la Bienal del Deporte realizada en Montevideo. Iba a ser una gigantesca pelota cubierta con frascos de dulce de leche, accionada por diez grúas que debían llevarla de un lado al otro como si se jugara al fútbol con ella, y entregada después al público consumidor. El proyecto fue aceptado pero no realizado, y es lástima, pues implica una variante, menos desmitificador el proyecto y más remitificador, esta vez no de cosas sino del fútbol, acorde con el tema de la Bienal.

Nueva ocasión se le presentó en 1981 para consumar un proyecto realmente remitificador, en la Bienal de Medellín, Colombia. Allí Marta instaló una gran figura de Carlos Gardel, ídolo en dicha ciudad, pero en vez de acudir a la gastronomía acudió al fuego purificador; la figura, llena la estructura metálica de algodón embebido en querosén, fue quemada en acto público al izarla por medio de una grúa a la posición vertical, en medio de los aplausos de quienes asistían al acto. Estuve presente y aseguro, fue tan conmovedor que los diarios de la ciudad dijeron que había eclipsado a las demás manifestaciones artísticas de la Bienal. Pero ese público conmocionado, ¿comprendía la intención remitificadora de Marta?

Estaba cumplida la etapa, aunque realizó tres instalaciones más: *La Venus de Milo reclinándose*, en la Galería El Mensaje, Buenos Aires, que ya era una escultura como las que hará después; *La Venus de queso*, réplica de la Venus de Milo recubierta de cubitos de queso, en Interieur-Forma, Buenos Aires; *Margaret Thatcher en llamas*, en









Margaret Tatcher en llamas, 1982

los patios de la Fundación San Telmo, Buenos Aires. Tiene la posibilidad de hacer otra instalación en movimiento en el Muro de Berlín, y no descarta la posibilidad de hacer *La Torre Inclinada de Pisa* en Buenos Aires, pero como ya dije no creo que las haga; Marta agota en lapso corto cada nueva idea y la abandona. Este período fue particularmente fecundo aunque en cierto modo indica un retroceso en la marcha hacia el espacio que anunciaba en la etapa electrónica. Como siempre, se recuesta en la vida, y como siempre, deja la pregunta fundamental sin respuesta. La repetición me hace pensar, sin embargo, en que tal vez no puede ser otra la actitud de un artista actual. A menos de adoptar una actitud más francamente constructiva, dándoles a las gentes no sólo elementos para recomponer la conciencia estética sino también para poner en marcha la conciencia artística, los recursos empleados por Marta son legítimos.

DIGRESIÓN TEÓRICA

Por supuesto que para legitimar las actitudes y los hechos de Marta es necesario un replanteo total de la creatividad artísticovisual. Sé que voy a repetir algunas ideas, pero es conveniente hacerlo.

Hasta mediados de este siglo, cuando aún se hacían cuadros, estatuas fraccionadas y estampas basándose en la representación de realidades, la forma anotaba la experiencia transformadora del artista y provocaba la experiencia transformadora del contemplador; era el expediente mediador entre las realidades (entes) y el creador-contemplador,

para desocultar lo real (ser), fundándose en una esencial relación ente-ser, generadora de la única verdad por ser global.

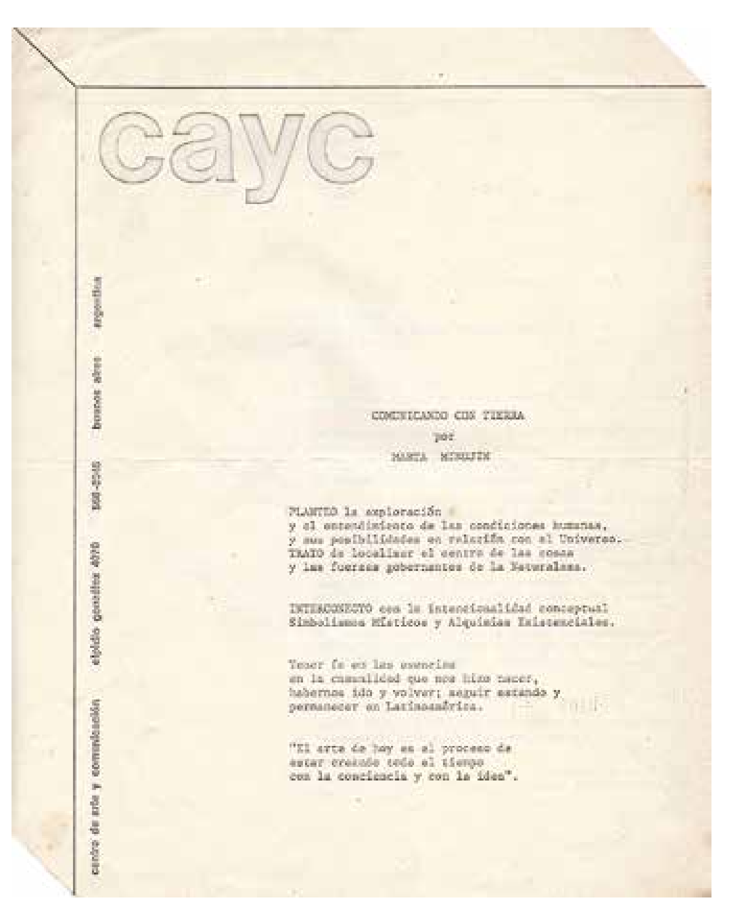
A partir de las últimas décadas el abandono de la representación, desde luego de los entes, liberó al artista de dicha relación, como si arte y ser se implicaran en el origen, antes de que aparezcan los entes. De tal modo, con la imaginación, desprovista del apoyo tradicional, se debieron crear formas que aludieran directamente a lo real y el arte empezó a ser más claramente lo que ocurre en una situación especial del creador y el contemplador; el arte abstracto, que nunca fue abstracto, fue la solución circunstancial, nada efectiva por cierto.

Al producirse la crisis correspondiente, en la que estamos inmersos, como dijera Antonio Gramsci, “porque el viejo orden está muriendo y el nuevo no puede nacer, apareciendo en el *interregno* una gran variedad de síntomas mórbidos”, no se buscan soluciones concretas, se cuestiona la metodología de la creación, dando tumbos si se quiere, pero con sagacidad, tal vez más teórica que práctica. Sin que nadie lo diga se trata de manifestar el tiempo, no el tiempo horario, a causa del cual las obras tienen presente, pasado y futuro, sino el tiempo original que no transcurre, pues siempre se está presentando. Este presentarse, como sostiene Luis J. Halfen, es el que siempre ha permitido trascender, sólo que ahora ante la imposibilidad de seguir superando a los entes y su representación, cada hombre trata de trascender lisa y llanamente por los hechos que realiza con otro hombre.

Marta ejemplifica esta situación crítica, de donde deriva el interés por las gentes, porque ha comprendido el vuelco de la concepción hacia ser y tiempo; también, que sólo en la vida común puede hallar el incentivo para crear, echando mano de lo más actual que le proporcionan las realidades: la tecnología. ¿Cómo exigirle entonces que sus presentaciones tengan el mismo sentido que los cuadros y las esculturas de antes? Marta no duda y aunque le preocupa la forma, más le preocupa asegurar la libertad de creación, y se entrega a ella con capacidad sorprendente, sin pensar, como el artista de otrora, en el modo como las gentes trascenderán a consecuencia de sus presentaciones, ni hacia qué verdad se encaminan. Sin pensar tampoco en que por ser hechos, ellas están destinadas a desaparecer, como ocurre, y por ello no son comerciables.

Todavía aclaro, si por costumbre secular se busca y se halla el sentido de las obras artísticas en la forma misma, aunque se lo trascienda, no es fácil ir contra la costumbre, pero tampoco ha de admitirse el presentarse del ser en una forma que no sea intermediario: el hombre como forma para otro hombre, con la conciencia de que lo estético y lo artístico se funden.

La solución no está a la vista; quienes cuestionan a Marta las bases de la creación aún no la aportan, pero abren brecha para llegar a ella, pues todo permite suponer que en la futura sociedad de masa –en reemplazo de la actual sociedad de consumo– imperará una nueva consideración del hombre en su finitud y su historicidad, expandiéndose al funcionalismo tecnológico en el espacio infinito. Cuando llegue ese momento las experiencias de Marta serán estimadas en el justo nivel de valor, que no será axiológico, sino existencial.



cayc

centro de arte y comunicación   elpidio gonzález 4070   566-8046   buenos aires   argentina

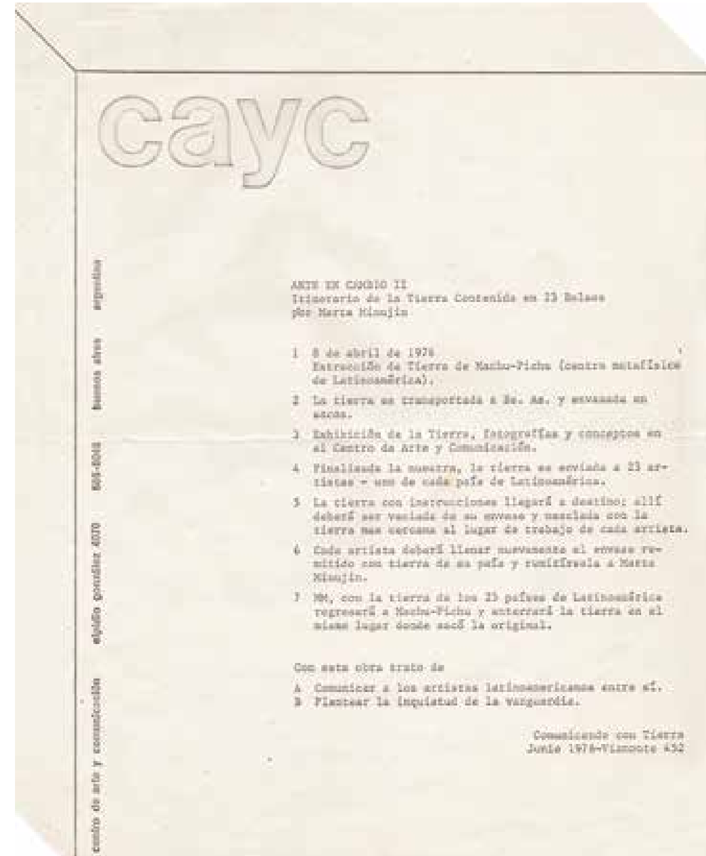
COMUNICANDO CON TIERRA
por
MARTA MINUJIN

PLANTEO la exploración
y el entendimiento de las condiciones humanas,
y sus posibilidades en relación con el Universo.
TRATO de localizar el centro de las cosas
y las fuerzas gobernantes de la Naturaleza.

INTERCONECTO con la intencionalidad conceptual
Simbolismos Místicos y Alquimias Existenciales.

Tener fe en las esencias
en la casualidad que nos hizo nacer,
habernos ido y volver; seguir estando y
permanecer en Latinoamérica.

"El arte de hoy es el proceso de
estar creando todo el tiempo
con la conciencia y con la idea".



cayc

centro de arte y comunicación   elpidio gonzález 4070   566-8046   buenos aires   argentina

ARTE EN CAMBIO II
Itinerario de la Tierra Contenida en 23 Bolsas
pòr Marta Minujín

1 8 de abril de 1976
Extracción de Tierra de Machu-Pichu (centro metafísico de Latinoamérica).

2 La tierra es transportada a Bs. As. y envasada en sacos.

3 Exhibición de la Tierra, fotografías y conceptos en el Centro de Arte y Comunicación.

4 Finalizada la muestra, la tierra es enviada a 23 artistas - uno de cada país de Latinoamérica.

5 La tierra con instrucciones llegará a destino: allí deberá ser vaciada de su envase y mezclada con la tierra mas cercana al lugar de trabajo de cada artista.

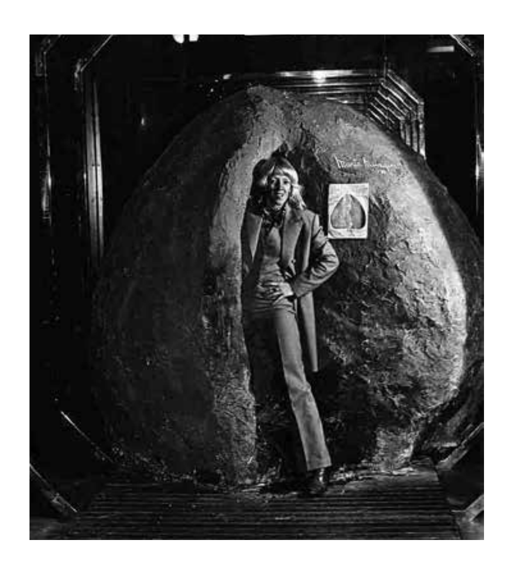
6 Cada artista deberá llenar nuevamente el envase remitido con tierra de su país y remitírsela a Marta Minujín.

7 MM, con la tierra de los 23 países de Latinoamérica regresará a Machu-Pichu y enterrará la tierra en el mismo lugar donde sacó la original.

Con esta obra trato de

A Comunicar a los artistas latinoamericanos entre sí.
B Plantear la inquietud de la vanguardia.

Comunicando con Tierra
Junio 1976-Viamonte 452



Comunicando con tierra, 1976









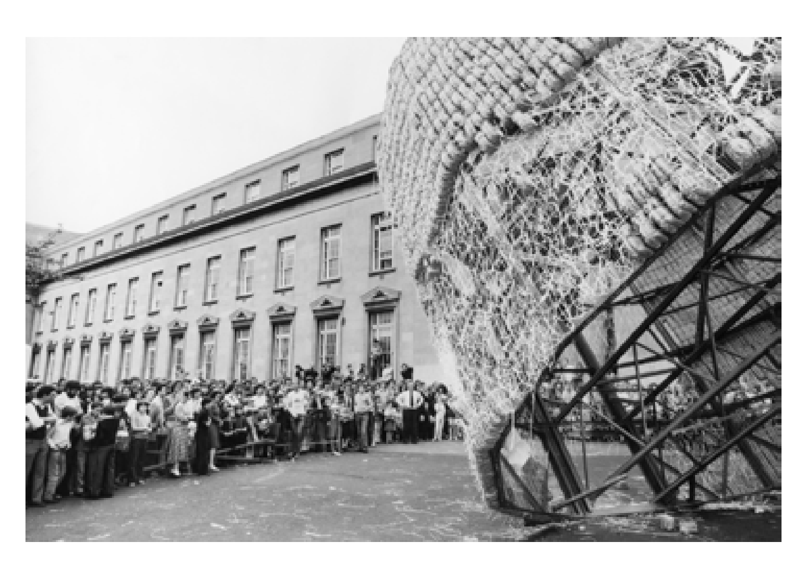




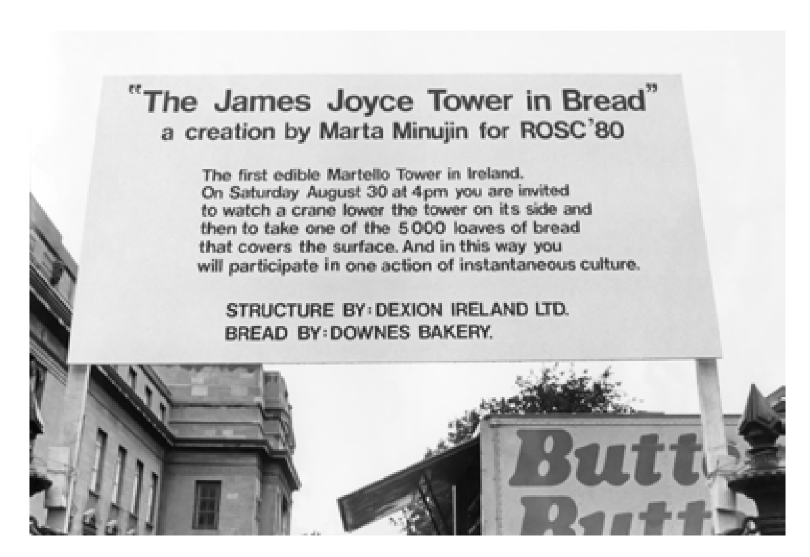
El pago de la deuda externa argentina con maíz, "el oro latinoamericano", 1985
Fotografías color
135 x 126 cm cada una

Solving the International Conflict with Art and Corn, 1996
Fotografía color








"The James Joyce Tower in Bread"
a creation by Marta Minujin for ROSC'80
The first edible Martello Tower in Ireland.
On Saturday August 30 at 4pm you are invited
to watch a crane lower the tower on its side and
then to take one of the 5 000 loaves of bread
that covers the surface. And in this way you
will participate in one action of instantaneous culture.
STRUCTURE BY: DEXION IRELAND LTD.
BREAD BY: DOWNES BAKERY.



La torre de pan de James Joyce, 1980









Carlos Gardel de fuego, 1981
















Realización de *La Estatua de la Libertad de Cerezas*, en el MNBA Neuquén









La Estatua de la Libertad de Cerezas, 1981-2012
Hierro, malla metálica, cerezas
290 x 100 x 80 cm



Durante la inauguración de *París - Nueva York - Neuquén* en el MNBA Neuquén en la que el público devoró *La Estatua de la Libertad de Cerezas*, 2012







El Partenón de libros, 1983

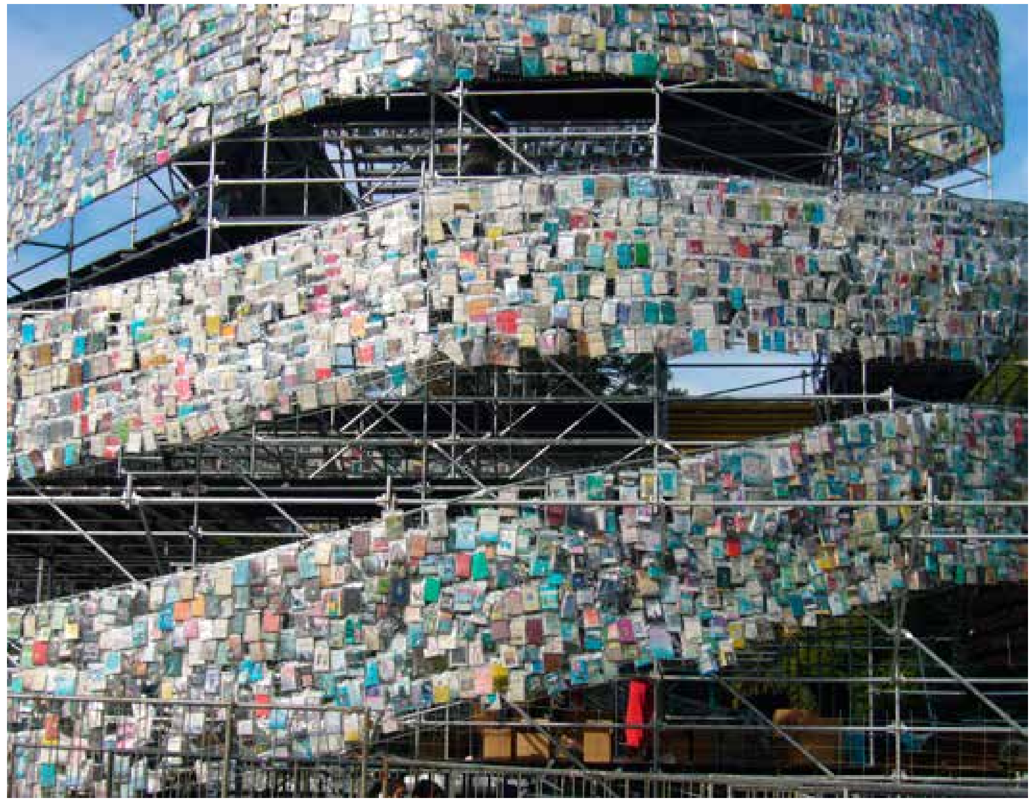






La Torre de Babel de libros, 2011





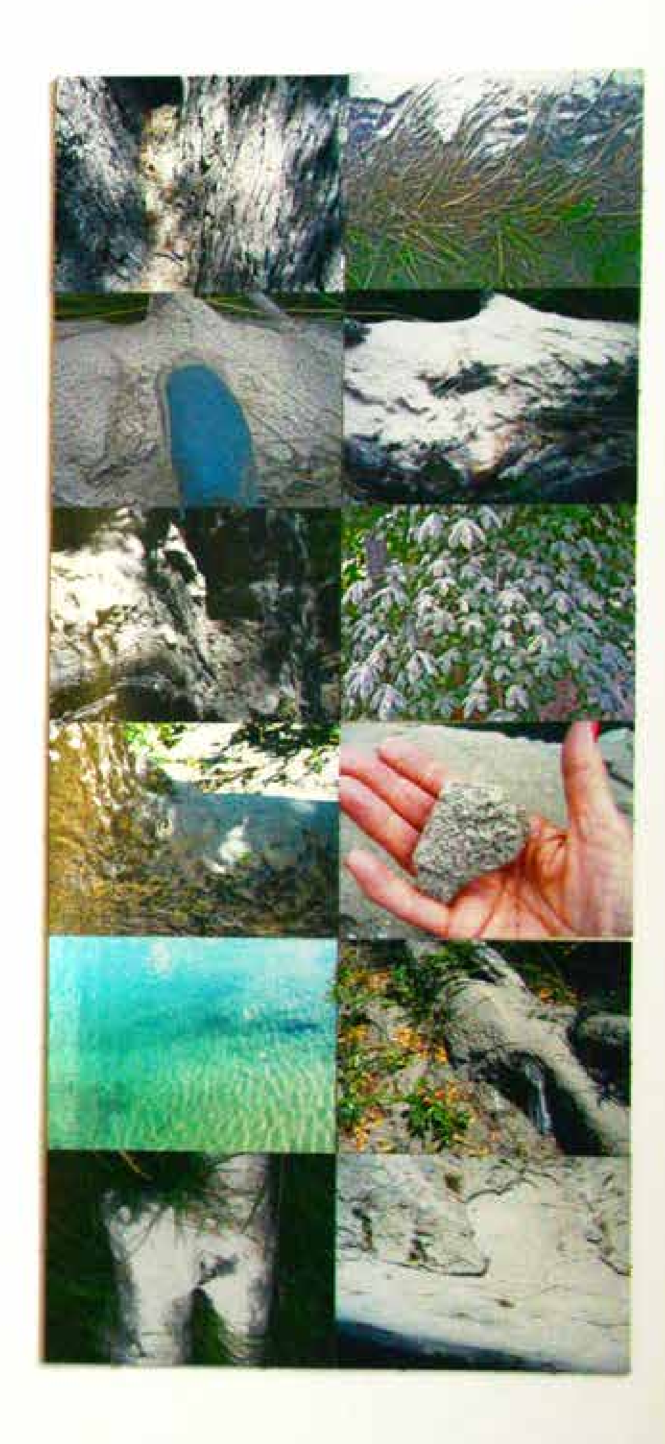
Cenizas, 2012
En colaboración con: David Lamelas, Leandro Katz y Horacio Zabala
Frascos de cenizas volcánicas, fotografías, proyección de video, dibujos, pantalla de LCD
Dimensiones variables




A MINU
AMELAS









Delante de *Craziness* en la exposición en el MNBA Neuquén, 2012

Los mitos y la ley de la gravedad[1]

Jorge Glusberg

La última etapa de la producción de Marta Minujín es un arte monumentalista, que tiene como objeto la representación recreada de grandes monumentos y mitologías colectivas, desde el Obelisco porteño hasta la Estatua de la Libertad de Nueva York. Orientada a la demitificación de emblemas arraigados profundamente en el acervo popular, no vacila en poner *sobre su cabeza* (transgredir) lo que normalmente se consagra como objeto de culto social. Transforma los monumentos-mitos en objetos de otro culto, pero esta vez de un culto artístico y no fetichista, que en una acción horizontaliza lo vertical o quema, reduciendo a cenizas, la imagen de ideales populares (Carlos Gardel).

Vemos así la relación entre arte y *de-construcción* imaginaria de fetiches, a través del desarrollo real de instalaciones-monumentos en distintas partes del mundo. Un denominador común signa esta actividad: lo fastuoso y la participación masiva, receptora de elementos reales que satisfacen sus expectativas: el pan dulce, el dulce de leche, las hamburguesas. ¿Es ésta una gratificación sólo gastronómica? No. Se encuadra en el contexto más amplio de un proceso donde la satisfacción de los apetitos tiene el mismo sentido que la alusión a los símbolos de la práctica cotidiana del ser humano, como el fútbol o la presencia de monumentos consagrados. En este sentido, la de-construcción se liga fuertemente al arte ecológico, por esto llamamos *eco-instalaciones* a sus obras más recientes.

Habría que diferenciar entre una ecología específicamente natural, y una social y cultural, expresada a través de las grandes construcciones de Marta Minujín. De esta manera, una *eco-instalación* sería una obra que toma en cuenta la *naturalización* de lo cultural, es decir, la naturalización imaginaria de los grandes símbolos masivos. Toda una concepción del hombre y del mundo se condensa en estas obras-fetiches, que no son en definitiva otra cosa que operadores culturales de alcance masivo, pero en un nivel estrictamente artístico.

La participación activa del público constituye para Marta Minujín la parte complementaria y necesaria de su labor de naturaleza social. Lo social se manifiesta siempre en su obra, no como detrimento o ironía sobre el pensar y sentir colectivo, sino como preocupación socio-contextual que presenta distintos matices: el humor, la exaltación, la crítica, el sarcasmo, o sea el metadiscurso del arte sobre la realidad. En definitiva, es

---

1 Publicado originalmente en: *Los mitos y la ley de la gravedad* (cat.exp), CAYC, Buenos Aires, 1981.

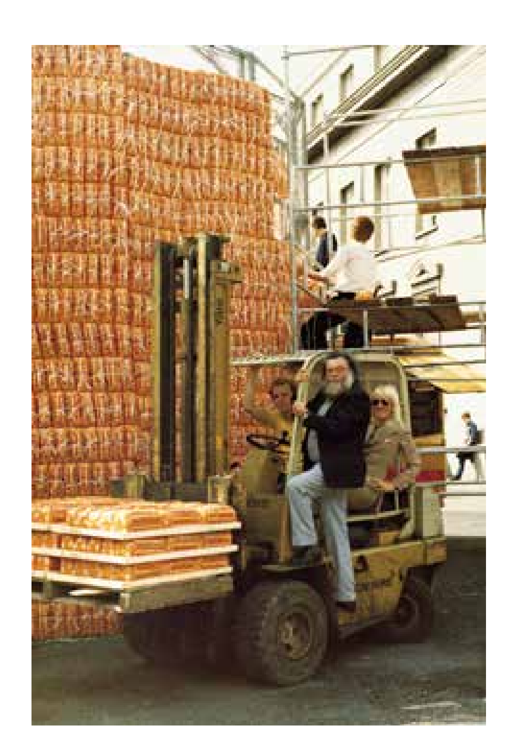
el receptor quien sella los símbolos construidos, otorgándoles su valor definitivo y su calificativo final.

LA TORRE DE PAN DE JAMES JOYCE

La *Torre de James Joyce*, que Marta Minujín presentó en la exhibición internacional ROSC'80, de Dublín, encuentra su fundamento en el *Ulysses*. Su publicación, en 1922, deparó al literato irlandés –entonces de 40 años– una cuota similar de aplausos y censuras. Esta larga composición en prosa, mezcla de novela y poema, fue exaltada como el comienzo de una nueva era de la literatura y al mismo tiempo denigrada como una aniquilación de las tradiciones del arte de escribir. A decir verdad, fue las dos cosas; y en consecuencia instauró una ruptura fundadora. Al morir Joyce, en 1941, ya nadie discutía la revolución operada por el *Ulysses*, que se había convertido en uno de los logros canónicos del siglo y, por lo tanto, en una de las grandes obras del acervo literario de la humanidad.

Recordemos que en las páginas iniciales de su texto, el autor describe la fortificación de Sandycove, al sur de la capital irlandesa, que albergó en ella a uno de los personajes del libro: Stephen Dedalus. Ahora, la torre de Sandycove es la sede del Museo Joyceano y un monumento mítico para Irlanda.

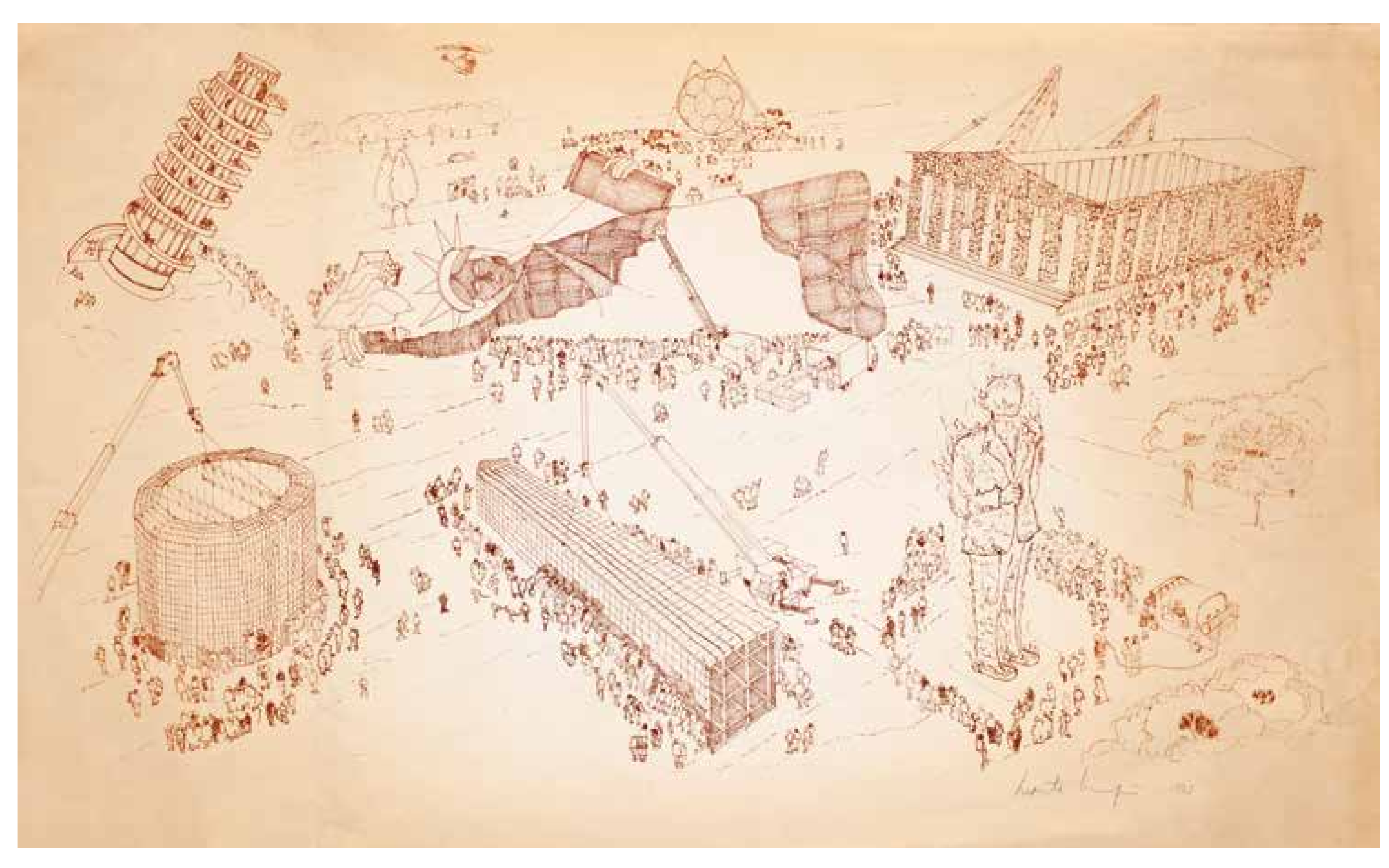
Con al *Torre de James Joyce*, Marta Minujín continuó la experiencia realizada en Buenos Aires a fines de 1979 con su *Obelisco de Pan Dulce*, experiencia que la artista piensa extender a otros monumentos-símbolos como la Estatua de la Libertad en Nueva York, la Torre Inclinada de Pisa, la Torre Eiffel de París, las Pirámides de Gizah o la Columna Nelson de Londres.



Pierre Restany en el montaje de *La Torre Pan de James Joyce*, 1980

La obra consistió en la construcción de una réplica de la torre joyceana en el patio exterior de la Universidad de Dublín. Esta réplica contó con una estructura metálica, apoyada sobre una base de cemento, con las mismas medidas que el original: 8,50 m de alto y 11 m de diámetro. Una flota de camiones trasladó al lugar 5.000 panes frescos enviados por la panadería Edmond Downes, a la que Joyce menciona en su libro *Dubliners* (1914). Treinta personas uniformadas con el emblema de Downes ubicaron los panes en la torre, cubriendo la estructura metálica. Finalmente la torre fue acostada sobre el suelo con la ayuda de una grúa de los bomberos irlandeses. De inmediato, los espectadores –en una algarabía colectiva, donde se juntaba la agresión y el desconcierto– se llevaron los panes.

Esta torre fue acaso la segunda escultura comestible luego del *Obelisco* de 1979. Una de las características básicas de esta obra fue la participación colectiva. Desde su erección, el público sabía que la torre le estaba destinada. Sin embargo, su participación se verificó en todas las etapas del proceso. Sabemos que no hay arte sin consumo y que la recepción completa la obra. Marta Minujín fue más lejos aún, al hacer que del consumo –físico– la condición *sine qua non* de este proceso. Se verificó así una desvalorización del símbolo, al convertir lo vertical en horizontal, y al otorgarle su condición comestible.



Mitos, 1985

La *Torre de James Joyce* está conectada con el tránsito de la artista por happenings y performances, dos disciplinas en las que se destacó en los últimos años. La horizontalización de la *Torre* la convierte en *arte de-constructivo*: un vuelco de las esculturas y una clara metáfora social, contra el verticalismo de las sociedades actuales y las del pasado que, como en la antigua China, contenía un lenguaje donde las entonaciones de las palabras denotaban la estratificación de las clases sociales.

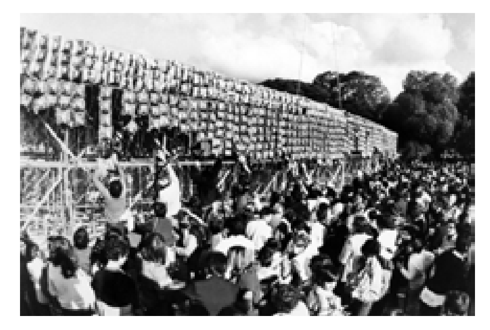
EL OBELISCO DE PAN DULCE

El Obelisco de Buenos Aires y el ensanche de la calle Corrientes fueron inaugurados el 23 de mayo de 1936, celebrando el cuarto centenario de la Primera Fundación de la ciudad. Más de cuarenta años después, Marta Minujín dotó a la ciudad de un nuevo Obelisco, esta vez transitorio, perecedero y comestible.

Los egipcios levantaron estos monumentos en el Antiguo Imperio, tres milenios antes de Cristo, para honrar las tumbas de sus soberanos. Más tarde, los obeliscos formaron parte de los templos, erigidos para conmemorar los fastos reales para rendir







El obelisco de pan dulce, 1979

culto al dios Sol. Eran de granito, basalto y cuarcita, y no superaban en general los treinta metros de altura. Los últimos que se construyeron en la antigüedad (en Etiopía y antes del siglo VI de nuestra era), tuvieron propósitos religiosos aunque estuvieron ligados a los sacrificios rituales.

Marta Minujín retoma la simbología creada alrededor de estas estatuas para su *Obelisco de Pan Dulce*, una estructura metálica de 32 metros de altura, recubierta por 10.000 paquetes de pan dulce envasados al vacío en moldes de aluminio. Levantado el 17 de noviembre de 1980, una grúa-pluma reclinó luego el obelisco sobre uno de sus lados –gracias a un dispositivo especial ubicado en la base de la estructura– y volvió a alzarlo sucesivamente para terminar depositándolo en el suelo. Estas danzas mecánicas fueron acompañadas por un gran público asistente a una feria industrial. Después de haber sido descubierto, carros de bomberos con escaleras en acción, rodearon al obelisco para distribuir entre los asistentes los envases de pan dulce, hasta dejar desnuda la estructura. Esta fue la primera experiencia comestible de Marta Minujín, que significó el comienzo de una etapa de des-erección de grandes falos mítico-populares, continuada con la *Torre de James Joyce* en Dublín.

La artista propuso una respuesta concreta a una pregunta porteña ¿Para qué sirve el Obelisco? Su respuesta tuvo que ver con la función social que, a través del hecho artístico, puede ser incorporada a obras que reproducen antiguos rituales arquitectónicos. Pero esta función social no debe ser confundida con el simple expediente de la distribución del pan dulce. Más allá de esto, como verdadero símbolo de la reproducción, es decir, de la *transformación* de obras públicas enraizadas en lo imaginario colectivo, la horizontalización del *obelisco simulacro* recurriendo a los elementos mecánicos antedichos, alude a su propuesta de la caída de los grandes emblemas, de transgredir la ley de la gravedad.

La obra de arte se manifiesta por su unicidad y completud. Estas dos características fueron exaltadas en el *Obelisco de Pan Dulce*. Pero por sobre todo la segunda, es decir, la *completud*: desde el principio hasta el final del proceso, el público participó activamente, aún a partir de su sorpresa y de las preguntas que constituyeron el contexto social de la des-erección.

Un Obelisco repartido es sinónimo de un Obelisco compartido. Aquí no podemos olvidar los versos de Pablo Neruda: "... amo el amor que se reparte en besos, lecho y pan..." de su célebre poema *Farwell*. Como metáfora del poema, la obra de Marta Minujín repartió pan y se consagró a una deidad humana.

EL OBELISCO ACOSTADO

El *Obelisco Acostado* presentado en la Primera Bienal Latinoamericana de San Pablo en 1978, es un obelisco reclinado sobre uno de sus lados, o sea en posición horizontal, con las medidas del obelisco porteño. Fue construido en madera, aglomerado y sogas, con una dimensión de 67 metros de largo y 7 de ancho de base.

El público pudo penetrarlo a través de su base, que servía de puerta de entrada; los espectadores entraron disciplinadamente en grupos y recorrieron el interior iluminado con luz negra. A ambos lados había paneles fluorescentes que proyectaban la sombra de los visitantes a medida que caminaban. Al llegar a su extremo, había dos aparatos de televisión y una proyección de Súper 8. Los filmes y video-tapes eran imágenes filmadas alrededor del obelisco porteño, con entrevistas a transeúntes, respecto de su significación, referencia a obeliscos de otros países y a la ascensión interior del obelisco de la Plaza de la República. También había escenas de ficción mostrando al obelisco tumbándose.

Varias son las connotaciones de esta obra en su propósito de voltear los símbolos masivos. La primera es indudablemente la de la inversión: colocar horizontal lo vertical, pero al mismo tiempo, la originalidad de poner adentro lo que está normalmente afuera –las imágenes proyectadas– y el propio público. De allí deriva el sentido de *apropiación*, originado por el primero: el visitante se *apropia* del obelisco porteño, no a través de su visión externa sino penetrándolo, como si el símbolo de Buenos Aires por excelencia se hubiese convertido en un gran útero artificial. Pero como en una fantasía colectiva, un útero que podría contener varias personas recorriéndolo al mismo tiempo y, fundamentalmente, *mirando* lo mismo (las proyecciones), es decir, un exterior constituido por las fantasías y ensoñaciones de los habitantes de Buenos Aires. Otro sentido, esta vez discriminado de los anteriores pero ensamblado con ellos, es el desplazamiento de un mito a otro país.

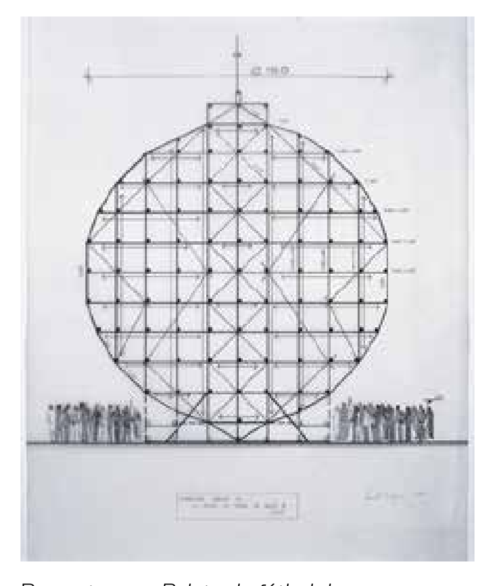
Lo sacralizado exterior se convirtió así en lo se-sacralizado interior a partir de la horizontalización de un monumento público. Las imágenes interiores proyectadas aludieron a otro tipo de ritual, esta vez artístico y geopolítico, al exportar un mito cultural argentino.

LA PELOTA DE FÚTBOL DE DULCE DE LECHE

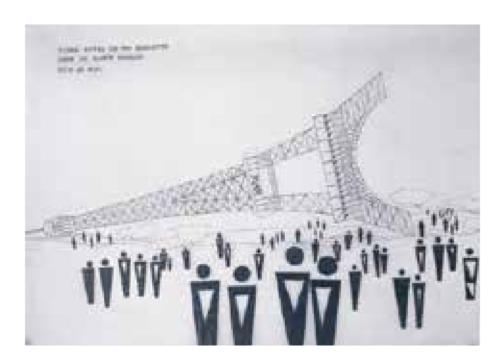
Los dibujos de la *Pelota de Dulce de Leche* fueron expuestos en el Museo de Bellas Artes de Montevideo. La pelota estaba rodeada por carteles y leyendas, con la intención de informar al público acerca de sus objetivos populares. La misma estaba conformada por una estructura tubular, recubierta por un tejido metálico, al cual se adosaban miles de tarros de dulce de leche, resultando la obra una copia millones de veces más grande que una pelota de fútbol común.

Esta obra, analizada sociológicamente, tiende a la demitificación de dos instituciones de la vida cotidiana: la pelota de fútbol, con lo que significa en relación a lo popular y las concentraciones de los días domingos, y el dulce de leche, condimento indispensable en la vida de los argentinos. Ambas pasiones, una ligada a la mitología culinaria y otra a la deportiva, se concentraron así en un proyecto de participación masiva.

Quedaron así reflejados los aspectos básicos de la esencia argentina más popular en los dos registros mencionados, sobre la base conceptual de que el arte de participación masiva consiste en tocar aquellos resortes básicos de los seres humanos, tales como



Proyecto para *Pelota de fútbol de dulce de leche*, 1988



Proyecto para *La Torre Eiffel de pan baguette*, s/f

los sentidos, y por medio de éstos provocar un encuentro emocional y compulsivo con el hecho artístico. El proceso creativo consiste, en estos casos, en producir una *instalación en movimiento*, es decir: la invención de la obra, su puesta e marcha, y su final o conclusión a cargo del público.

La intención de la artista es convertir a la pelota monumental es una protagonista similar a la que, en un estadio con 100.000 personas, es perseguida por 200.000 ojos alertas a su recorrido. Este mecanismo de sustitución de un partido de fútbol por una instalación artística, es una clara metáfora de la creación que reemplaza lo instituido. O bien de la creación sustituyendo otro tipo de creación, que concita cada fin de semana la atención popular.



Durante el encendido del *Carlos Gardel de fuego*, 1981

CARLOS GARDEL

En 1981, en la Bienal de Medellín, Marta Minujín continúa demitificando los emblemas populares, esta vez creando una imagen de Carlos Gardel de 12 metros de alto por 3,4 metros de ancho: una estructura metálica recubierta con algodón. La estructura fue ubicada en una zona exterior al centro de exposiciones, y mientras treinta personas vestidas a la usanza gardeliana acompañaron con su imagen los tangos de Gardel emitidos por altoparlantes, una grúa levantaba la estructura. Luego, rememorando el accidente fatal que costara la vida del cantor, Marta Minujín prendió fuego a la estructura simulando lo ocurrido hace 45 años.

La Torre Eiffel, las Pirámides de Egipto, la Venus de Milo, el Obelisco de Buenos Aires, el Pan de Azúcar brasileño, son algunos de los mitos populares que Marta Minujín ha explorado y demitificado.

"Estos monumentos –mitos de gran alcance popular– fotografiados por miles de turistas, eternos lugares de citas y encuentros, constituyen el símbolo de un lugar, su esencia más inmediata; es por eso que me interesa considerar la posibilidad de crear una reflexión acerca de su simbología tradicional y la de «alterarlos», convirtiéndolos en «otros»..." Estas palabras textuales de la artista reflejan su preocupación en dos órdenes: la de demitificar lugares, y la de hacer reflexiones sobre emblemas no edilicios, como la pelota de fútbol, el dulce de leche y, en este caso, la figura del mayor canto popular argentino.

Como las cenizas ascendentes que se elevaron hacia el cielo al quemarse el algodón, Marta Minujín procuró realizar una acción de comunicación masiva que transformó a los concurrentes en únicos destinatarios de la obra. Al modificar la condición física de la estructura al quemarse, la artista procuró romper el concepto de eternización de lo popular, y simultáneamente proporcionó una imagen ritual (el fuego y las cenizas) que recuperara el momento trágico de la desaparición del ídolo. Desaparición que el arte promueve al rango de recreación estética de un mito, de una nueva forma expresiva que alienta la participación masiva. De allí esta demitificación, que es al mismo tiempo ruptura con lo eternizado en la conciencia pública.

La evocación de la destrucción física de Carlos Gardel se une así a su carácter imperecedero en el orden de las representaciones colectivas. En esta dialéctica de la recuperación y la destrucción, es donde anidó la esencia de la obra, que pudo re-crear para mostrar lo perecedero de lo físico y lo imperecedero de lo mítico.

LA ESTATUA DE LA LIBERTAD

El proyecto de la *Estatua de la Libertad* continúa la idea del *Obelisco Acostado* de la Bienal de San Pablo, pero esta vez emplazada *in situ*, en el Battery Park, frente a la real Estatua de la Libertad en el Upper Bay, abajo del Hudson River. Su figura se extendería horizontalmente con 50 metros de longitud y 17 metros de alto, reclinándose sobre uno de sus lados y apoyándose en el brazo que sostiene la antorcha. Estaría realizada en hierro y alambre tejido metalizado, quedando sus volúmenes señalados por aros de hierro que irían dibujando su silueta en continuidad. Al estar recubierta en su interior con alambre cuadriculado metalizado, la circulación del público podría ser vista desde afuera por el resto de los espectadores.

La idea consiste en mantenerla expuesta en el Battery Park e iluminarla por fuera y por dentro, pudiendo así ser contemplada cerca de la verdadera estatua de la Bedloe Island. En un momento determinado de su exposición –al día decimoquinto–, comparecerían por la mañana camiones de bomberos con escaleras de incendio, pero conducidos por empleados de una compañía de hamburguesas. Estos empleados recubrirían con una piel de miles de hamburguesas a la estatua: estarían semi-cocidas, agrupándose una al lado de la otra hasta cubrir completamente la estructura de hierro. Luego hombres con máscaras y guantes de amianto, cocinarían las hamburguesas hasta convertirlas en un manjar humeante.

Siendo éste un gran almuerzo público al que todo el mundo estaría invitado, nadie podría dejar de engullir las hamburguesas que recubrieron por una vez la *Estatua de la Libertad*. Con esta instalación comestible, Marta Minujín intenta un doble objetivo: promover un cambio de mentalidad pública respecto al valor consagrado del monumento que los franceses obsequiaron al país del Norte, y lograr simultáneamente la participación masiva a partir de un estímulo visual y gustativo. Esto a través de un símbolo gastronómico tradicional de los Estados Unidos (las hamburguesas), complemento emblemático de los más importantes signos de la vida cotidiana del norteamericano medio.



Obelisco acostado, Bienal de San Pablo, 1978



Preparación de *La Estatua de la Libertad de frutillas*, 1985

Dos vistas de *Fenómeno de la resonancia*,
1981-1990
Bronce fundido
75 x 38 x 40 cm

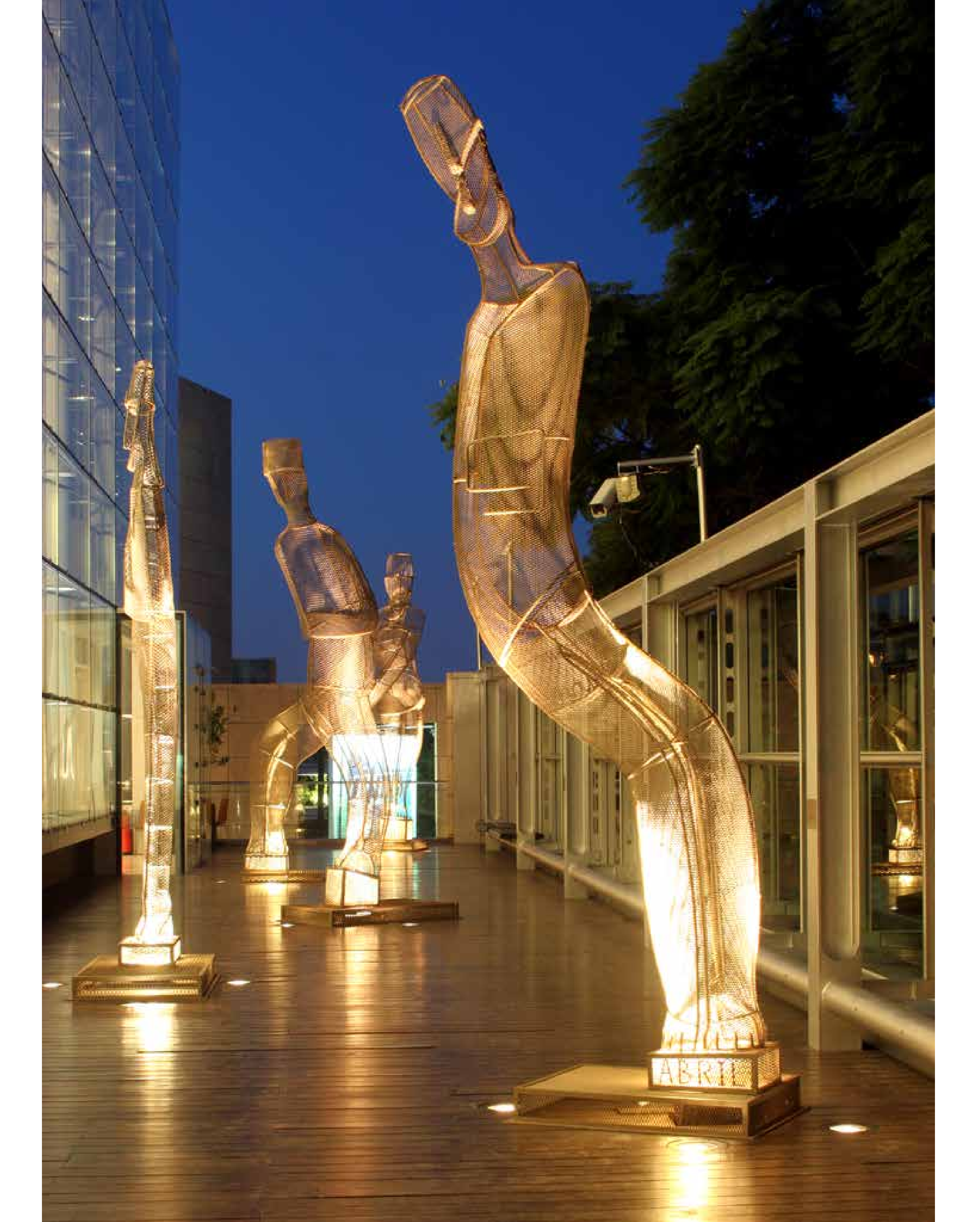




Martes, 1996
Yeso
89 x 35 x 17 cm



Página opuesta:
Serie *Los meses del año*
Hierro soldado y metal desplegado
440 x 225 x 80 cm cada una

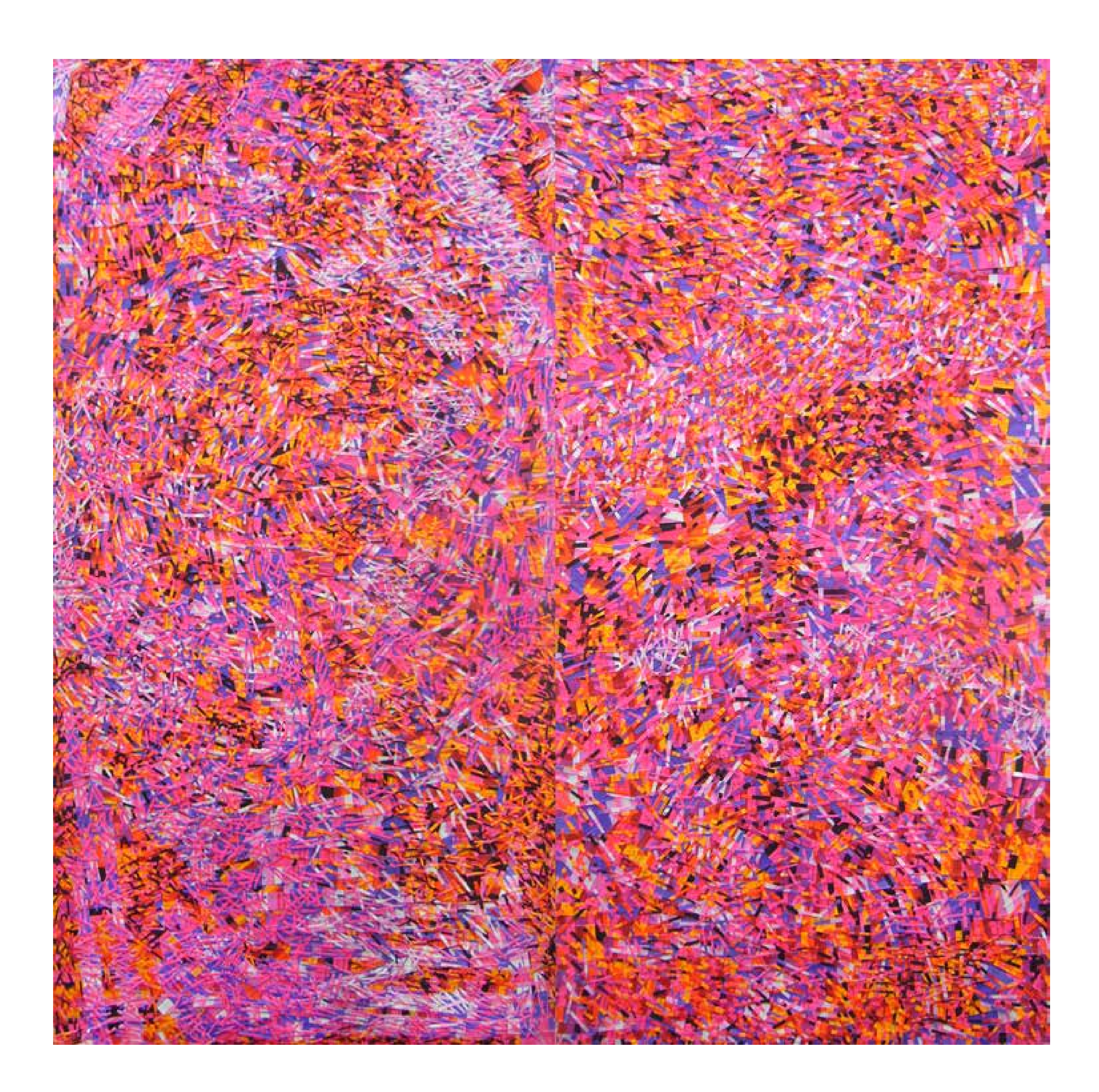




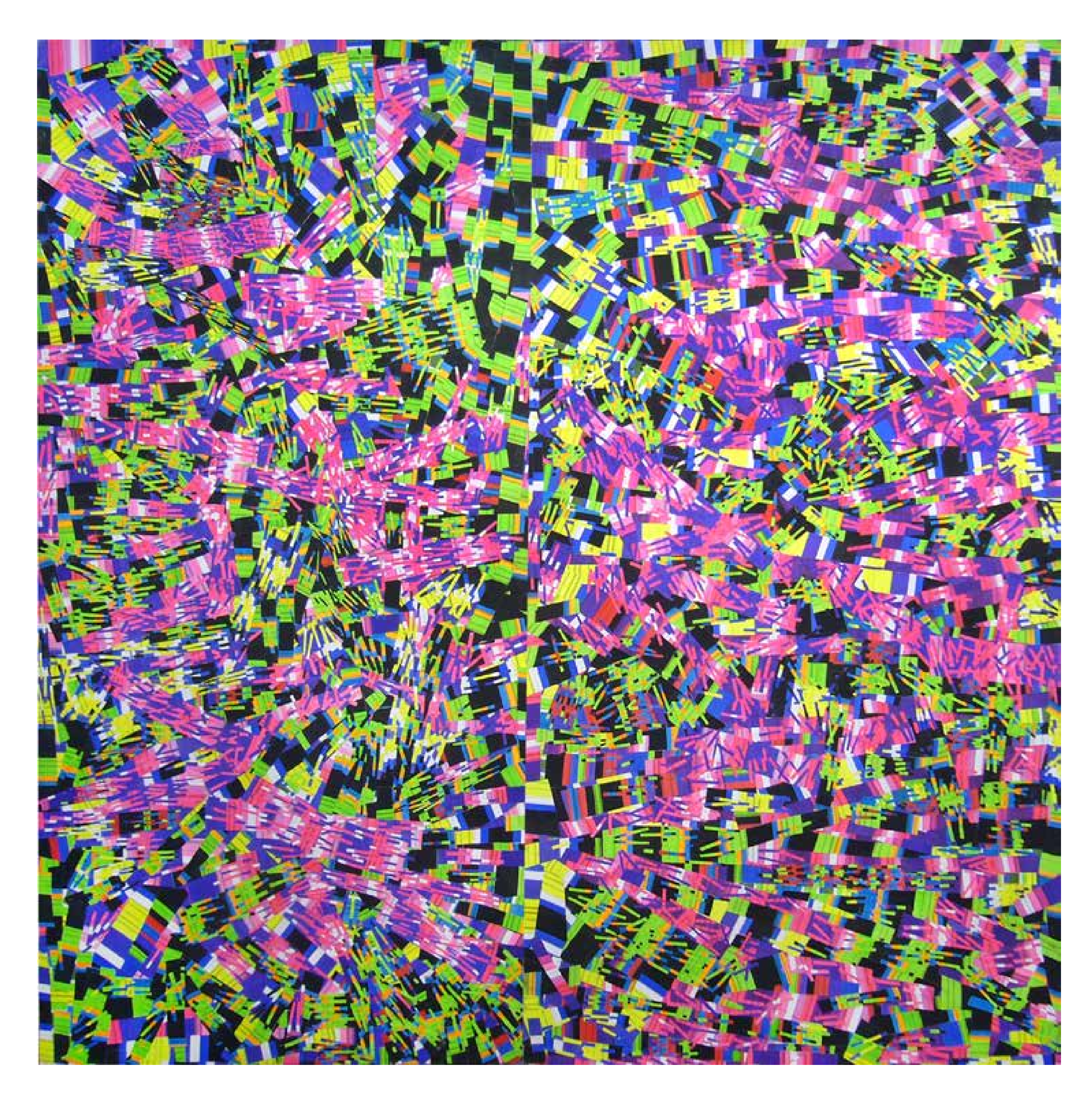
All the lovely people, 2010
Pintura flúo, laca y gomaespuma
sobre tela de cotín
230 x 255 x 50 cm



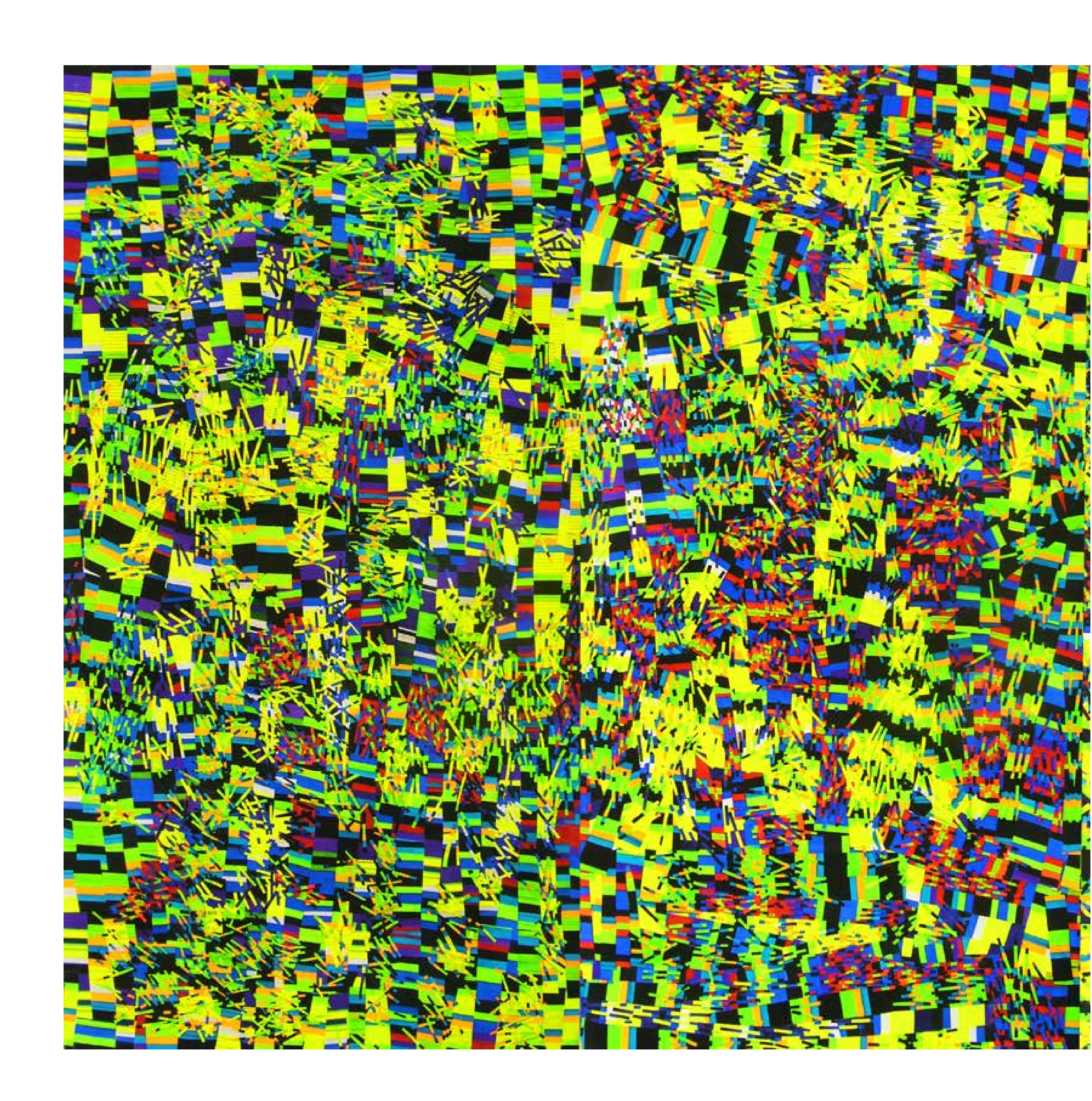
Brasa ardiente, 2012
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera
sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm

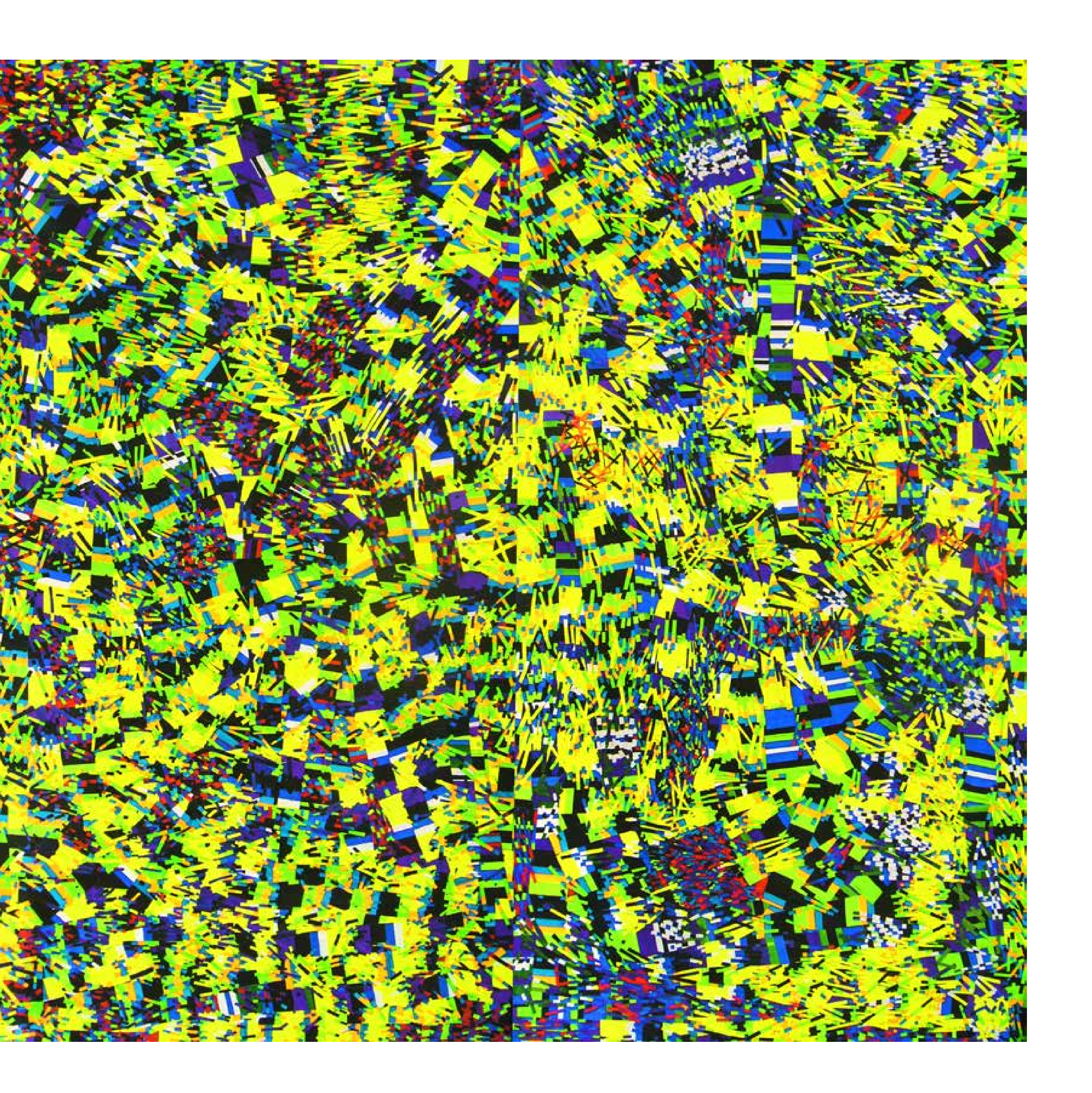


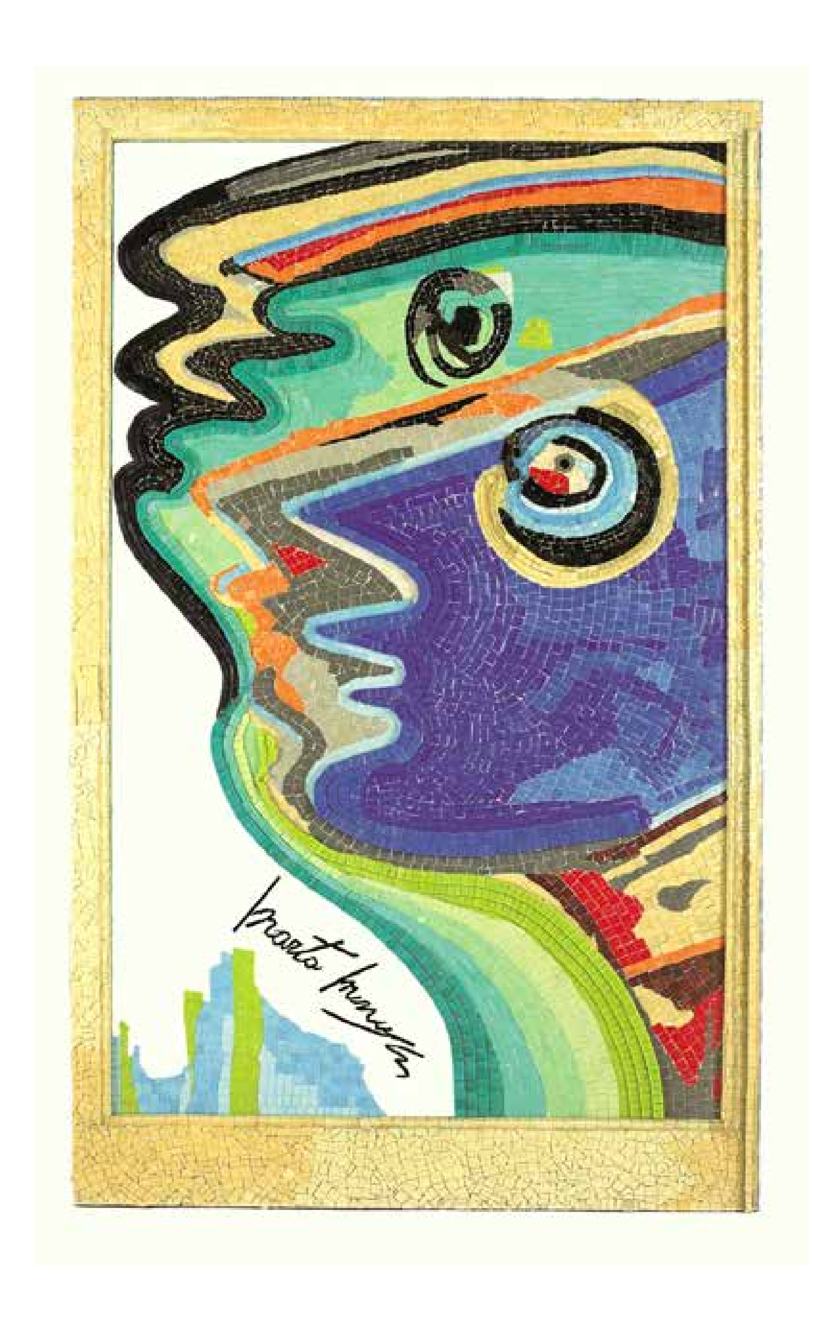
Craziness, 2012
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera
sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm



Impacto a la memoria, 2011
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera
sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm







Páginas 102-103:
Soliloquio de emociones encontradas, 2011
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela, videoproyección
240 x 480 cm

Rostros facetados, 2003
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 123 x 7 cm

Página opuesta:
Rostros ocultos, 2006
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 85 x 5 cm

Flashing Argentina, 2010
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 110 x 5 cm



Lista de obras exhibidas

Marta Minujín con una de las obras presentadas en El hombre antes del hombre, 1962
Instalación: estructura de madera, colchones multicolores
Documentación fotográfica, 2012
178 x 130 cm

La menesunda, 1965
Realización: Leopoldo Maler
Filme Súper-8 transferido a DVD
5:20 minutos

Simultaneidad en simultaneidad, 1966
Happening y ambientación mediática
Documentación fotográfica, 2012
89 x 130 cm

Minuphone, 1967
Cabina telefónica interactiva
Documentación fotográfica, 2012
130 x 92 cm

Hippies, 1968/70-2010
Video digital
6:39 minutos

Soft Gallery, 1973-2012
Ambientación: estructura metálica, colchones de una plaza, soga
Dimensiones variables

Soft Gallery, 1973-2010
Filme Súper-8 digitalizado
7:03 minutos

Comunicando con tierra, 1976
Proyecto para el intercambio de tierra del Machu Pichu, registros y nido gigante de barro
Documentación gráfica y fotográfica, 2012
Dimensiones variables

Autogeografía, 1976
Filme Súper-8 transferido a DVD
11:26 minutos

La torre de pan de James Joyce, 1980
Filme Súper-8 digitalizado
4:13 minutos

Carlos Gardel de fuego, 1981
Filme Súper-8 digitalizado
13 minutos

Fenómeno de la resonancia, 1981-1990
Bronce fundido
75 x 38 x 40 cm

La Estatua de la Libertad de Cerezas, 1981-2012
Hierro, malla metálica, cerezas
290 x 100 x 80 cm

El Partenón de libros, 1983
Video U-matic digitalizado
11:08 minutos

El pago de la deuda externa argentina con maíz, "el oro latinoamericano", 1985
Fotografías color
135 x 126 cm cada una

Solving the International Conflict with Art and Corn, 1996
Fotografías color
125 x 125 cm cada una

Solving the International Conflict with Art and Corn, 1996
Video Hi-8 transferido a DVD
19:14 minutos

Rostros facetados, 2003
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 123 x 7 cm

Rostros ocultos, 2006
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 85 x 5 cm

Abril, 2008
De la serie *Los meses del año*
Hierro soldado y metal desplegado
440 x 225 x 80 cm

Febrero, 2008
De la serie *Los meses del año*
Hierro soldado y metal desplegado
440 x 225 x 80 cm

Agosto, 2008
De la serie *Los meses del año*
Hierro soldado y metal desplegado
440 x 225 x 80 cm

Octubre, 2008
De la serie *Los meses del año*
Hierro soldado y metal desplegado
440 x 225 x 80 cm

All the lovely people, 2010
Pintura flúo, laca y gomaespuma sobre tela de cotín
230 x 255 x 50 cm

Flashing Argentina, 2010
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)
205 x 110 x 5 cm

Somos muchos en uno, 2011
205 x 110 x 5 cm
Ventana (hierro, vidrio y venecitas)

La Torre de Babel de libros, 2011
Estructura metálica recubierta de libros, desmontaje y repartición de las publicaciones
Video digital
5:30 minutos

Impacto a la memoria, 2011
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm

Soliloquio de emociones encontradas, 2011
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela, videoproyección
240 x 480 cm

Brasa ardiente, 2012
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm

Craziness, 2012
Collage de telas pintadas con acrílico y témpera sobre tela, videoproyección
240 x 240 cm

Cenizas, 2012
En colaboración con: David Lamelas, Leandro Katz y Horacio Zabala
Frascos de cenizas volcánicas, fotografías, proyección de video, dibujos, pantalla de LCD
Dimensiones variables



En su taller, 2010

Síntesis biográfica

Marta Minujín nace en Buenos Aires, en el seno de una familia de clase media, pero pasa sus veranos en Villarino, cerca de San Martín de los Andes, en una hostería familiar. Su padre es médico y su madre ama de casa. A los doce años comienza a estudiar en las Escuelas Nacionales de Bellas Artes Manuel Belgrano y Prilidiano Pueyrredón de manera irregular. En 1959 realiza su primera exposición individual en el Teatro Agón. Ese mismo año inicia su breve tránsito por el informalismo y comienza a frecuentar el Bar Moderno. Allí conoce a Alberto Greco, una de sus mayores influencias y amigo inseparable, al que acompaña hasta su muerte en 1965.

En 1961 expone en la Galería Lirolay, el espacio de donde surgen los artistas más destacados de la época, y viaja a París con una beca del gobierno francés. Allí participa de la muestra *30 argentinos de la nueva generación. Pinturas, esculturas, objetos* (Galerie Creuze, 1961), llamando la atención de la prensa parisina. Sus trabajos de esta época están realizados con cajas de cartón recogidas en la calle, intervenidas con lacas y pintura. Poco después incorpora colchones, tratados de la misma manera.

Al regresar a Buenos Aires participa de *El hombre antes del hombre* (Galería Florida, 1962) con una obra que integra colchones, escopetas, botas y gorras militares en alusión al enfrentamiento entre Azules y Colorados, facciones del ejército argentino que luchaban por el dominio de las fuerzas armadas. Poco después, presenta trabajos similares en una muestra individual en la Galería Lirolay, en la que incluye a soldados que cantan marchas militares. Ese año es invitada además al Premio Ver y Estimar en el Museo Nacional de Bellas Artes, que entonces estaba dirigido por Jorge Romero Brest.

En 1963 vuelve a París con otra beca. Ahora entra en contacto con los autores del *Nouveau Realisme* y con su mentor, el crítico Pierre Restany. En junio de ese año, reúne las obras que había producido hasta ese momento y realiza su primer happening, *La destrucción*, en el que pide a sus amigos artistas (Christo, Jean Jacques Lebel, Lourdes Castro, Paul Gette, entre otros) que intervengan los trabajos, y luego los quema mientras libera pájaros y conejos. Poco después comienza sus construcciones arquitectónicas con colchones multicolores. Junto al holandés Mark Brusse realiza la instalación *La chambre d'amour* (1963-64), que se expone en Tokio.

Tras su retorno a Buenos Aires, gana el Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella con dos obras, *Eróticos en technicolor* (1964), un conjunto de colchones multicolores que penden del techo mediante resortes, y *Revuélquese y viva* (1964), una estructura habitable que permite el ingreso y uso de los espectadores. En octubre realiza su primer happening en Buenos Aires en el programa *La campana de cristal* que conduce Augusto Bonardo en el Canal 7.

En marzo de 1965, Minujín y Rubén Santantonín realizan *La menesunda* en el Instituto Torcuato Di Tella, con la colaboración de otros artistas.[1] Se trata de una ambientación-recorrido que propone a los visitantes transitar por espacios donde son invadidos por diferentes estímulos sensoriales. La propuesta es un éxito de público y recibe numerosas notas de una prensa azorada. Más tarde, la artista ejecuta un conjunto de happenings, entre ellos, *Leyendo las noticias* (1965), una acción en la que se envuelve en periódicos y se introduce en el Río de la Plata.

Ese mismo año es invitada a realizar un happening en Montevideo que, bajo el título de *Suceso plástico*, se presenta en el Estadio Luis Tróccoli del Club Atlético Cerro. Aquí, la artista encierra al público en el lugar, lo invade con situaciones absurdas y arroja sobre él harina, lechugas y pollos desde un helicóptero. El escándalo que suscita la obliga a abandonar el país.

Antes de terminar 1965 participa del Premio Internacional Torcuato Di Tella con la instalación participativa *El batacazo* (1965), que financia con parte del Premio Nacional que había obtenido en 1964. Con

---

1 Pablo Suárez, Floreal Amor, David Lamelas, Rodolfo Prayón y Leopoldo Maler.





Leyendo las noticias, 1965

el resto viaja a Nueva York, donde consigue exponer esta pieza en la Galería Bianchini, con gran suceso. Entra en contacto con la vanguardia artística neoyorquina y genera innumerables vínculos.

De vuelta en Buenos Aires, realiza un evento planificado junto a Allan Kaprow y Wolf Vostell, el *Three Country Happening* (1966). Para éste, Minujín diseña *Simultaneidad en simultaneidad*, una compleja ambientación tecnológica que incorpora a todos los medios de comunicación de la época. Al año siguiente produce una pieza similar para la Expo '67 de Montreal con el título de *Circuit. Super-Heterodyne*.

Al mismo tiempo, recibe la Beca Guggenheim para realizar el *Minuphone* (1967), una cabina telefónica que responde a los números marcados por el espectador con estímulos sensoriales inesperados, y que presenta en la Galería Howard Wise de Nueva York, un espacio dedicado al arte tecnológico. Antes de su regreso a Buenos Aires, exhibe *Minucode* (1968) en el Center for Inter-American Relations, que consiste en una ambientación fílmica basada en el registro de cuatro cócteles llevados a cabo con diferentes grupos sociales.

En Buenos Aires, se propone conmover la tranquilidad porteña con *Importación-Exportación* (1968), una ambientación que trae la cultura hippie norteamericana a nuestro país. En estos años, realiza varias instalaciones con múltiples proyecciones de diapositivas y cine, música y efectos lumínicos, inspiradas en la psicodelia, como *La imagen eléctrica* (1969) o *Buenos Aires, hoy ya!* (1971).

Durante los años setenta trabaja entre Buenos Aires y Nueva York. En esta última ciudad realiza dos intervenciones en el Museo de Arte Moderno (MoMA): *Interpenning* (1972) y *Kidnappening* (1973), más un espectáculo en el Central Park que denomina *Imago Flowing* (1974). En 1973 inaugura *The Soft Gallery* en la Galería Harold Rivkin de Washington, un espacio recubierto de colchones en el que se realizan diferentes eventos diarios.

En Buenos Aires, su trabajo se exhibe principalmente en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC). En 1975 presenta allí *La academia del fracaso* (1975) y, al año siguiente, *Comunicando con Tierra* (1976), que inicia su interés por los temas latinoamericanos. También participa de las convocatorias de Jorge Glusberg que se exhiben en el exterior del país.

Poco después inicia lo que denomina "arte agrícola de acción", obras de carácter ecológico en las que combina el arte con la naturaleza: *Repollos* (1977), en el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de San Pablo; *Toronjas* (1977), en el Museo Universitario de Ciencias y Artes de la Universidad de México; y *Naranjas* (1979), en el Centro de Arte y Comunicación de Buenos Aires.

Por esta misma época, comienza un conjunto de proyectos tendentes a desacralizar los mitos populares. En 1978 presenta *El obelisco acostado* (1978) en la I Bienal Latinoamericana de San Pablo y, al año siguiente, *El obelisco de pan dulce* (1979), una estructura monumental de 32 metros de altura, que copia al tradicional monumento porteño, recubierta de 10.000 paquetes de pan dulce, que son regalados al público el último día de su exhibición. Esta obra inaugura su serie de "arte comestible", que continúa con *La Venus de queso* (1981) y *La Estatua*

de la Libertad de frutillas (1985), entre otras.

Su revisión de los mitos populares sigue con *La torre de pan de James Joyce* (1981) realizada en Dublín, y *Carlos Gardel de fuego* (1981), una escultura con la figura del popular cantante argentino recubierta de algodón que es incendiada en el marco de la IV Bienal de Arte de Medellín, ciudad colombiana donde murió el ídolo tanguero.

Para festejar el retorno de la democracia a la Argentina, Minujín erige el *Partenón de libros* (1983) en la Avenida 9 de Julio, una de las arterias principales del centro de Buenos Aires. Se trata de una estructura metálica con la forma del templo griego recubierta de libros prohibidos durante la dictadura militar, que son regalados al público el día de su desarmado.

De manera paralela, su interés por la desacralización de los mitos se orienta hacia la escultura clásica. Así, durante los años ochenta produce numerosas piezas de bronce basadas en obras y figuras claves de la historia del arte que caen o se fragmentan, como la *Venus de Milo cayendo* (1986), *Joven helénico fragmentándose* (1982) o *La catástrofe de la percepción* (1983). En 1986 representa a la Argentina en la Bienal Internacional de Venecia con un proyecto de esta serie: *La multiplicazione de Ercole.*[2]

No obstante, no abandona los eventos, las ambientaciones y las performances. En 1985 realiza una de sus acciones más famosas, el pago de la deuda externa argentina al artista norteamericano Andy Warhol con mazorcas de maíz, el "oro latinoamericano". Para los festejos del Quinto Centenario del Descubrimiento de América (1992), intenta saldar los gastos del "hallazgo" pagando a la reina Sofía de España con los mismos productos de la tierra, pero razones protocolares le impiden hacerlo. Cuatro años más tarde, conjura el trauma del conflicto bélico entre Argentina e Inglaterra por las islas Malvinas (1982) mediante un intercambio de mazorcas con la doble de Margaret Thatcher (*Solving the International Conflict with Art and Corn*, 1996).

En 1997 comienza *M.I.C.2, Mujer-Intelecto-Consumismo 2000*, una escultura monumental de una figura femenina que representa a la mujer del siglo veintiuno, destinada a ser emplazada en Buenos Aires (idealmente, frente al Río de la Plata), aunque el proyecto jamás se finaliza. En cambio, invitada por la sede local de las Naciones Unidas, Minujín emplaza una escultura pública con una Venus de Milo fragmentada en el Parque Thais, ubicado en el barrio porteño de la Recoleta.

Durante los años noventa los historiadores, curadores e instituciones del mundo comienzan a reevaluar y consagrar su producción. Sin embargo, los homenajes y las retrospectivas se articulan siempre con trabajos nuevos, muchas veces pensados para el espacio o la ocasión. En la II Bienal del Mercosur de Porto Alegre (1999) realiza un muro de café y libros que reparte entre el público asistente. También ese año, reúne a numerosos colaboradores para su propuesta *Arte y pancartas*, que consiste en el paseo por las calles con carteles que contienen diferentes imágenes y palabras: la visión en conjunto de la manifestación crea poemas lingüísticos-visuales instantáneos.[3]

En 1998 es invitada a participar de la exposición *Out of Actions. Between Performance and the Object* (Museo de Arte Contemporáneo de Los Ángeles, Estados Unidos) que la reconoce como una pionera en el terreno de la performance. Durante la inauguración, realiza una procesión junto al artista argentino Leopoldo Maler, con bailarines de tango y una vaca holando-argentina, pero la acción es sofocada de inmediato por los guardianes del museo. Al año siguiente, su labor pionera es celebrada en la exposición *Arte de acción 1960-1990* realizada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Al finalizar 1999 el Museo Nacional de Bellas Artes organiza su primera exposición antológica en la Argentina.

Inspirada por la profusión de *reality-shows*, en junio de 2001 Minujín se traslada a la galería Ruth Benzacar y se encierra en una arquitectura con mirillas para que los visitantes la observen durante el proceso de creación. Hacia 2003 comienza a trabajar con unidades vítreas (venecitas) a partir de una invitación de la empresa Murvi. Con este material realiza ventanas e intervenciones sobre objetos. En 2006 expone *Los meses del año* en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), un conjunto de esculturas de hierro y metal pintado inspiradas en motivos griegos.

Ese mismo año retoma el trabajo con colchones policromados, sobre los cuales

2 Originalmente, Minujín presenta el proyecto *La Torre de Babel de libros*, que no llega a realizarse en esta oportunidad, pero que se concreta en Buenos Aires en 2011.

3 Esta pieza la realiza en la Feria Arte Córdoba '99 y luego en la 8ª Muestra Internacional de Performance de ExTeresa Arte Actual, México DF.



La Torre de Babel de libros, 2011

ahora agrega neones o proyecciones de video. Estos diseños coloridos y fluorescentes pasan a conformar, en 2009, varias decenas de rayuelas que se ubican sobre la Avenida 9 de Julio para que el público las utilice, acción que titula *Rayuelarte* y que realiza en homenaje a Julio Cortázar. En 2011 logra construir *La Torre de Babel de libros*, un proyecto diseñado originalmente para la Bienal Internacional de Venecia de 1986, que en esta ocasión es uno de los eventos principales de "Buenos Aires Capital Mundial del Libro 2011", distinción concedida a la ciudad por la UNESCO.

Paralelamente, continúa participando de exposiciones que revalorizan su producción. En 2000 integra la muestra *Vivencias* en la Generali Foundation de Viena; en 2001 es incluida en *Les Années Pop*, en el Centro Georges Pompidou de París; en 2006, arteBA le realiza un homenaje; en 2007 es invitada a participar de la muestra *WACK! Art and the Feminist Revolution*, realizada en The Geffen Contemporary at MoCA (Museum of Contemporary Art) de Los Angeles; en 2008 forma parte de *Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000*, en el Museo del Barrio de Nueva York, y en 2010 es invitada a la Bienal de San Pablo. Este mismo año, el MALBA organiza la exhibición retrospectiva *Marta Minujín. Obras 1959-1989*, y al año siguiente expone en el Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero.

Vive y trabaja en Buenos Aires.

Apéndice

EXPOSICIONES INDIVIDUALES

1959
8 dibujos de Marta Minujín.
Teatro Agón, Buenos Aires.

1961
Marta Minujín. Galería Lirolay, Buenos Aires.

1962
Marta Minujín. Galería Lirolay, Buenos Aires.

1966
El Batacazo. Bianchini Gallery, New York.
Simultaneidad en simultaneidad. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1967
Minuphone. Howard Wise Gallery, New York.

1968
Minucode. Art Gallery of the Center of Inter-American Relations, New York.
Importación-Exportación. "Lo más en la onda". Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1969
La imagen eléctrica. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1970
Marta Minujín. Galería Anaconda, Buenos Aires.
Festival de la vida. Teatro Payró, Buenos Aires. Organizado por el Centro de Arte y Comunicación.

1971
Buenos Aires Hoy. ¡Ya!. Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires.

1972
Minusquires. Harold Rivkin Gallery, Washington DC.

1973
8 óleos de la Serie Erótica. Galería Arte Nuevo, Buenos Aires.

1974
Marta Minujn. Hardart Gallery, Washington DC.
Four Presents: Time Aesthetically Registered. Stefanotty Gallery, New York.

1975
La Academia del Fracaso. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

1976
Espi-Art. Galería Birger, Buenos Aires.

1978
Marta Minujín. Retrospectiva. Gordon Gallery, Buenos Aires.

1981
Fiesta del Dólar. Regine's, Buenos Aires.
La Venus de Queso. Knoll Internacional, Buenos Aires.
Los mitos y la ley de la gravedad. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

1982
La Cama. Teatros de San Telmo, Buenos Aires.

1983
Extasy/Arte. Galería del Buen Ayre, Buenos Aires.
Marta Minujín. Esculturas recientes. Galería del Buen Ayre, Buenos Aires.

1984
Marta Minujín. Esculturas. Museo de Arte Moderno La Tertulia, Cali, Colombia.
Marta Minujín. Recent Sculptures. Yvonne Séguy Gallery, New York.
Marta Minujín. Centro Lincoln, Buenos Aires.

1985
Estatua de la libertad con frutillas y *Paseante de Pieles*. Sheraton Hotel, Buenos Aires.
Laberinto Minujinda. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

1986
Nuevas Esculturas. Marta Minujín. "Redimensionando el pasado hacia el futuro". Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

1988
Músculos y nieve. Estudio Giesso, Buenos Aires.

1989
Marta Minujín. Esculturas. "Hacia una invención de lo inextricable". Galería Rubbers. Buenos Aires.
Marta Minujín. La Multiplicación de Hércules. Centro Cultural Casa del Ángel, Buenos Aires.

1990
Marta Minujín. Redimensioning the Past Into the Future. Gallery at Turnberry, Miami.
Marta Minujín. "Plataia y los millones". Instituto de Cultura Iberoamericana, Buenos Aires.

1991
Marta Minujín. IDB Staff Association Art Gallery, New York.
Marta Minujín. Complejo Cultural y Comercial Golden Shopping, Buenos Aires.
Marta Minujín. Arte Fragmentado. Sala de Conferencias de Prensa, Radio y Televisión Presidencial, Casa Rosada, Buenos Aires.

1993
Marta Minujín. Galería Rubbers, Buenos Aires.
Marta Minujín. Representaciones Tridimensionales. Galería Rubbers, Buenos Aires.
Marta Minujín. Tiempo relativo. Galería Rubbers, Buenos Aires.
Cuadro comestible. Sheraton Hotel, Buenos Aires.

1998
El arte en la cabeza de todos. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

1999
Marta Minujín. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

2000
Marta Minujín. "10 días, 10 obras, 10 horas". Galerías del Centro Cultural Parque de España, Rosario.

2001
Arte comestible. Hotel Costa Galana, Mar del Plata.
Marta Minujín Show. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

2003
Filosofía de la diagonalidad. Salón de Exposiciones de Subastas de Arte Roldán, Buenos Aires.

2004
Pintando sillones con Marta Minujín. Buenos Aires Design's Terraces, Buenos Aires.

2005
Marta Minujín. Esculturas. Galería Rubbers, Buenos Aires.
Marta Minujín. Ventanas. Centro Cultural Borges, Buenos Aires.

2006
Marta Minujín. Los meses del año. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

2008
Marta Minujín. Esculturas. Galería Enlaces, Lima, Perú.

2010
Marta Minujín: Minucodes. Americas Society, New York.
Marta Minujín: Minucodes. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, España.

2010
Marta Minujín. Obras 1959-1989. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

2011
Marta Minujín. J&P Fine Art Gallery, Zurich, Suiza.
Marta Minujín: Sensación Térmica. Centro Cultural del Bicentenario, Santiago del Estero.

2012
París - Nueva York - Neuquén. Museo Nacional de Bellas Artes, Neuquén

EXPOSICIONES COLECTIVAS (SELECCIÓN)

1957
Salón Municipal de Artes Plásticas "Manuel Belgrano." Buenos Aires, Argentina.

1960
Premio De Ridder de jóvenes pintores argentinos. Galería Pizarro, Buenos Aires.
XIX Salón de Arte de Mar del Plata. Dirección de Cultura de la Provincia de Buenos Aires, Mar del Plata.

1961
Davidovich. Heredia. Luzatti. Marchese. Minujín. Galería Lirolay, Buenos Aires.
Asociación Arte Nuevo. Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires.

1962
30 Argentins de la nouvelle generation. Galerie Creuze, París.
El hombre antes del hombre. Galería Florida, Buenos Aires.
Premio de Honor Ver y Estimar. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1963
La caja y su contenido. Musée Rodin, Paris, France.

1964
Arte Nuevo de la Argentina. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
Premio Nacional Instituto Torcuato Di Tella. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
New Art from Argentina. Walker Art Center, Minneapolis; The Akron Art Institute, Ohio; Atlanta Art Association, Atlanta y The University Art Museum, University of Texas, Austin.
Feria de las ferias. Galería Lirolay, Buenos Aires.

1965
La Menesunda. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
Marta Minujín, Lourdes Castro, Alejandro Otero. Atelier Delambre, París.
Premio Internacional Instituto Torcuato Di Tella. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
Argentina en el mundo. Artes visuales 2. Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1966
Art of Latin America since Independence. Yale University Art Gallery, New Haven; University of Texas Art Museum, Austin; San Francisco Museum of Art, San Francisco; La Jolla Museum of Art, La Jolla e Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans.
Homenaje al Viet-Nam. Galería Van Riel, Buenos Aires.

1967
Expo 67, Montreal, Canadá.

1972
9th Annual New York Avant Garde Festival. South Street Seaport Museum, New York.

1973
The Soft Gallery. Harold Rivkin Gallery, Washington DC.

1974
Art of Systems in Latin America. International Cultureel Centrum, Antwerpen; Palais des Beaux-Arts, Brussels; Institute of Contemporary Art, London.
Cajas Objeto. Galería Arte Nuevo, Buenos Aires.

1975
Arte de Sistema en America Latina. Galleria Civica d'Arte Moderna Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

1976
El marchand. Galería Artemúltiple, Buenos Aires.
Arte en cambio II. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

1977
Amèrica Llatina '76. Fundació Joan Miró, Barcelona.
Poeticas Visuais. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, Brasil.
Veintiún artistas argentinos. Museo Universitario de Ciencias y Arte, México DF.

1978
I Bienal Latinoamericana de São Paulo. San Pablo, Brasil.
Jornadas de la Crítica. Arte Argentina 78. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1980
La Década del 70. Galería El Mensaje, Buenos Aires.
ROSC'80. The Poetry of Vision. Dublin, Irlanda.
Primera Bienal Internacional del Deporte en las Artes Plásticas. El Fútbol en el Arte. Museo Nacional de Bellas Artes, Montevideo.

1981
Schemes. A decade of installation drawings. Elise Meyer Inc., New York.
Proyectos no realizados. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM, Mexico DF.
IV Bienal de Medellín. Medellín, Colombia.

1982
Collages. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
Women of the Americas. Emerging Perspectives. Kouros Gallery y Center for Inter-American Relations, New York.
Escultura II. Galería del Retiro, Buenos Aires.

1983
Latin American Artists in the U.S. 1950-1970. Godwin-Ternbach Museum at Queens College, New York.
XVII Bienal de São Paulo. Pavilhão Engenheiro Armando Arruda Pereira, Parque Ibirapuera, San Pablo, Brasil.
No quiero grises. Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires.

1984
Veinte años de Arte en la Argentina. Centro Cultural General San Martín, Buenos Aires.
Premio Fortabat. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1985
Recordando el Di Tella. Fundación San Telmo, Buenos Aires.

1986
6 Biennale of Sydney. Sydney, Australia.
42 Biennial of Venice. Corderia dell'Arsenale, Venecia.
9 Artists From Buenos Aires. Waldorf Astoria, New York.

1987
Five Contemporary Latin American Artists. Ilana Vardy International Arts, Chicago.
Ideas and Images From Argentina. The Alvar Aalto Museum, Finlandia.
From the Other Side. Terne Gallery, New York.

1988
Argentine Art 1988. Arch Gallery, New York.
The Debt. Exit Art, New York.
Las Nuevas Tendencias 2. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.
Contrasting Forms and Images. Eugenia Cucalon Gallery, New York.
The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970, Bronx Museum of the Arts, New York.

1989
Jorge Romero Brest. Homenaje. Fundación Pettoruti, Buenos Aires.
Jornadas de la Crítica '89. Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires.

1990
Sculpture of the Americas Into the Nineties. Museum of Modern Art of Latin America, Washington DC.

1991
Escultura Argentina Siglo XX. Palais de Glace, Buenos Aires.
Pierre Restany. "Le Coeur et la Raison". Musée des Jacobins, Morlaix, Francia.

1992
Bienal Konex de Artes Visuales. Palais de Glace, Buenos Aires.
Painting and Sculpture. New Acquisitions. A Selection, 1990-1991. Art Museum of the Americas, Washington DC.

1994
Pequeño Formato Latinoamericano. Luigi Marrozzini Gallery, San Juan, Puerto Rico.
90-60-90. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
Ver y Estimar. Previo al Di Tella. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Art from Argentina 1920-1994. The Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra.
Arte Argentino Contemporáneo. Fundación Arte y Tecnología, Madrid.

1995
1999. Fin de siglo. Fundación Banco Patricios, Buenos Aires.
a: e, i u o. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
Arte al Sur. I Encuentro de Arte Contemporáneo 1995. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

1996
Modernidade e Contemporaneidade nas Artes Plásticas. Centro Cultural São Paulo - Espaço Caio Graco, San Pablo, Brasil.
Corpus Delecti. Institute of Contemporary Art, Londres.
Maestros Latinoamericanos. Tomás Andreu Galería de Arte, Santiago, Chile.

1997
Festival Internacional de Arte Ciudad de Medellín. Medellín, Colombia.
Premios Fortabat 1984-1997. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

1998
Out of Actions: Between Performance and the Object. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles; MAK - Austrian Museum of Applied Arts, Vienna; Museum of Contemporary Art, Tokyo y Museu d'Art Contemporari, Barcelona.
Femenino, Plural. Arte de mujeres al borde del tercer milenio. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.

1999
Arte de Acción 1960-1990. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
En medio de los medios. Arte y medios en los 60's. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Internacionalismo Pop y Pop Argentino. Fundación Federico Jorge Klemm, Buenos Aires.
8 Muestra Internacional de Performance (utopía / distopía). Instituto Nacional de Bellas Artes, Ex Teresa Arte Actual, Mexico DF.
II Bienal de Artes Visuais do Mercosul. Porto Alegre, Brasil.
Siglo XX Argentino. Arte y Cultura. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2000
I Bienal Internacional de Arte. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Premio Costantini. Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires.
Art of the Americas from The Chase Manhattan Collection. The Americas Society, New York.
Vivências / Lebenserfahrung. Generali Foundation, Viena.
Premio Banco Nación Argentina a las Artes Visuales. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

2001
Les Années Pop 1956-1968. Centre Pompidou, París.
Arte en América Latina. Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, Buenos Aires.

2002
Arte y Política en los '60. Palais de Glace, Buenos Aires.

2003
Informalismo Argentino. Museo de Arte Moderno, Buenos Aires.
9 Women in the Same Coat. Briggs Robinson Gallery, New York.
Papeles de los años 60. Principium, Buenos Aires.

2004
Biblioteka en Red edición II. Centro Cultural de España en Buenos Aires, Buenos Aires.

2005
Colección Alberto Elía - Mario Robirosa. Un momento en el arte argentino. Museo Provincial de Bellas Artes Caraffa, Córdoba.
Beyond Geography: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society. Americas Society, New York.

2006
Colecciones de artistas. Fundación Proa, Buenos Aires.
El arte hace ¡pop!. Lila Mitre Espacio de Arte.
XVI Muestra de Pintura y Escultura Latinoamericana. Galería Espacio, Colonia San Benito, El Salvador.

2007
WACK! Art and the Feminist Revolution. The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.
I Encuentro entre dos Mares. Bienal São Paulo - Valencia. Valencia, España.
La Presencia - The Presence of Latin American Art in California Collections. Museum of Latin American Art, Long Beach, California.
PINTA. The Contemporary Latin American Art Fair. Metropolitan Pavilion, New York.
Curador Polimodal. Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, Rosario.

2008
Arte ≠ Vida. Actions by Artists of the Americas 1960-2000. El Museo del Barrio, New York.
WACK! Art and the Feminist Revolution. PS1 MoMA, New York; Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canadá.
South Limit / Limite Sud. Centro Municipal de Exposiciones, Buenos Aires.
28 Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo, Brasil.

2009
41 Salón Nacional de Artistas. Cali, Colombia
Fase 1 Arte y tecnología. Centro Municipal de Exposiciones, Buenos Aires.
7 Bienal do Mercosul "Grito e Escuta", Porto Alegre, Brasil.
Infantilismo. Angel Guido Art Proyect, Buenos Aires.

2010
Imán: Nueva York. Fundación Proa, Buenos Aires.
The Armory Show 2010. New York.
Primeira e Ultima. Galería Luisa Strina, San Pablo, Brasil
29 Bienal Internacional de San Pablo, San Pablo, Buenos Aires.
Identidad del sur. Arte contemporáneo. International Gallery, Ripley Center at Smithsonian, Washington DC, USA.

2011
ArtBasel 42. Messeplatz de Basel, Basilea,
re.act.feminism #2 a performing archive. Centro Cultural Montehermoso, País Vasco, España.
*Sistemas, Acciones y Procesos 1965/*1975. Fundación Proa, Buenos Aires.
Memoria y libertad en el arte argentino del siglo XX. 54 Bienal de Venecia. Venecia, Italia.

2012
Ellas son. Museo Genaro Pérez, Córdoba.

HAPPENINGS Y PERFORMANCES

1963
Le Coq, Galerie Raymond Cordier, París.
, Impasse Ronsin, París.

1964
Cabalgata, Canal 7 de televisión, Buenos Aires, con la colaboración de Pablo Suárez, Marilú Marini, Alfredo Rodríguez Arias y Graciela Martínez.

1965
Suceso Plástico, Estadio Luis Tróccoli, Club Atlético Cerro, Montevideo.
Leyendo las noticias, Río de La Plata, Buenos Aires.

El obelisco dulce, Obelisco de Buenos Aires, con la colaboración de Raúl Escari, Roberto Jacoby y Pablo Suárez.

1966
Simultaneidad en Simultaneidad, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.
Ciruela chata, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires. Con la colaboración de Marilú Marini y Marucha Bó.

1967
Circuit, Youth Pavilion, Expo '67, Montreal, Canadá.

1968
Minucode, Center for Inter-American Relations, New York.

1969
La imagen eléctrica, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1970
Festival de la vida, Teatro Payró, Buenos Aires.

1971
Buenos Aires Hoy. ¡Ya!, Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires.

1972
Interpenning, Sculpture Garden, The Museum of Modern Art, New York.

1973
Nicappening, Sotheby Parke Bernet, New York.
Kidnappening, The Museum of Modern Art, New York.

1974
Imago - Flowing, Central Park, New York.
Opebuai, Teatro Astral, Buenos Aires.
Four presents, Stefanotty Gallery, New York, con la colaboración de Julián Cairol.

1977
Repollos, Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, Brasil.
Toronjas, Museo Universitario de Ciencias y Arte, Mexico DF.

1979
Naranjas, Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires.

1981
De Amarú a Barthes, Plaza de Toros, Medellín, Colombia, junto a Leopoldo Maler.

1985
Pago de la deuda externa a Andy Warhol con maíz, "el oro latinoamericano", Exit Art, New York.

1996
Solving the International Conflict with Art and Corn, Institute of Contemporary Art, Londres.

1997
Arte y Pancartas, Feria internacional *Arte Córdoba '99,* Córdoba, Argentina, e Instituto Nacional de Bellas Artes, México.

2008
Operación Perfume y *Arte encapsulado,* Límite Sud, Buenos Aires.

2009
Operación Perfume, 41 Salón Nacional de Artistas de Cali, Colombia.
Rayuelarte, Avenida 9 de Julio, Buenos Aires.
5 pregnant women, Württembergischer Kunstverein, Stuttgart, Alemania.

INSTALACIONES Y AMBIENTACIONES

1963
La Pieza del Amor, Tokyo Museum of Art, junto a Mark Brusse.

1964
Eróticos en Technicolor y *¡Revuélquese y viva!*, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires.

1965
La Menesunda, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, junto a Rubén Santantonín, con la collaboration de Pablo Suárez, David Lamelas, Rodolfo Prayón, Floreal Amor y Leopoldo Maler.
El Batacazo, Instituto Torcuato Di Tella, Buenos Aires, y Bianchini Gallery, New York.

1967
Minuphone, Howard Wise Gallery, New York.

1972
Minusquires, Harold Rivkin Gallery, Washington DC.

1973
The Soft Gallery, Harold Rivkin Gallery, Washington DC, junto a Richard Squires, con la colaboración de La Monte Young, Mike Breed, Claudio Badall, Juan Downey, Ray Johnson, Charlotte Moorman, Al Hansen y Carole Schneeman.

1978
Obelisco acostado, I Bienal Latinoamericana de São Paulo, Brasil.

1979
Obelisco de pan dulce, II Feria de las Naciones, Predio Rural de Palermo, Buenos Aires.

1980
Torre de pan de James Joyce, ROSC International Art Quadrennial, Dublin, Irlanda.

1981
Venus de queso, Knoll Internacional, Buenos Aires.
Carlos Gardel de fuego, IV Bienal de Medellín, Colombia.

1982
Margaret Thatcher de fuego, Teatros de San Telmo, Buenos Aires.

1983
El Partenón de Libros, Avenida 9 de Julio, Buenos Aires.

1985
Estatua de la libertad con frutillas, Sheraton Hotel, Buenos Aires.

2008
The Soft Gallery, PS1 MoMA, New York.
Chambre D´Amour, Galerie Lara Vincy, París.

The Soft Gallery, Vancouver Art Gallery, Canadá.

2009
Galería Blanda, arteBA'09, Predio Ferial de Palermo, Buenos Aires.

2010
Chambre D´Amour, Lieu 'Art et d'Action Contemporain, Dunkerque, Francia.

2011
La Torre de Babel de libros, Plaza San Martín, Buenos Aires.

MURALES Y ESCULTURAS MONUMENTALES

1986
Rompecabezas filosófico. Aeropuerto Internacional de Ezeiza, Buenos Aires.

1988
Músculos y nieve. Parque olímpico, Seúl, Corea.

1991
Semillas de un combate visual. Complejo Cultural y Comercial Golden Shopping, Buenos Aires.

1994
Reuniendo la historia hacia la posteridad. United Nations Headquarters, New York.

1996
La humanidad y las Naciones Unidas (Venus fragmentándose). Parque Carlos Thays, Buenos Aires.

2000
Marzo, Enero, Domingo, Viernes. Paseo de las Esculturas, La Recova de Posadas, Buenos Aires.

2001
Estructura colgante cuadridimensional. Village Recoleta, Buenos Aires.

2003
Contemplando la eternidad. Plaza Alfonsina Storni, Mar del Plata.

2005
Contemplando la eternidad. Parque de España, Mar del Plata.

2009
Obelisco plateado multidireccional. Plazoleta Isidoro Ruiz Huidobro, Buenos Aires.

2010
Obelisco multidireccional. arteBA 2010, Buenos Aires.

BIBLIOGRAFÍA SELECCIONADA

Alberro, Alexander. "Media, Sculpture, Myth", en AAVV. A Principality of Its Own: 40 Years of Visual Arts at the Americas Society, New York, Americas Society, 2006.

Alonso, Rodrigo. "Arte y tecnología en la Argentina. Los primeros años", en Leonardo Electronic Almanac, abril de 2005.

Alonso, Rodrigo. "Hacia una genealogía del videoarte argentino", en Baigorri, Laura (ed.). Video en Latinoamérica. Una historia crítica, Madrid, Brumaria, Nº 10, 2008.

Arte de acción 1960 – 1990 (cat.exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1999.

Arte de contradicciones. Pop, realismos y política. Brasil – Argentina 1960 (cat.exp.), Buenos Aires, Fundación Proa, 2012.

Barnitz, Jacqueline. "Latin American Artists in the U.S. 1950-1970", en Latin American Artists in the U.S. 1950-1970 (cat.exp.), New York, Godwin-Ternbach Museum at Queens College, 1983.

Brett, Guy. "Life Strategies: Overview and Selection Buenos Aires-London-Rio de Janeiro-Santiago de Chile, 1960-1980", en Out of Actions. Between Performance and the Object, 1949-1979 (cat.exp.), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art (MOCA), 1998.

Giménez, Edgardo (ed.). Marta Minujín por Romero Brest, Buenos Aires, Ediciones Edgardo Giménez, 2005.

Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Paidós, 2001.

Glusberg, Jorge. Del Pop-Art a la Nueva Imagen, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

Glusberg, Jorge. "Marta Minujín: Time and Space in Her Work", en Art from Argentina 1920-1994 (cat.exp.), Oxford, The Museum of Modern Art, 1994.

González Lanuza, Eduardo. A propósito de La Menesunda, Buenos Aires, Proar, 1965.

Herrera, María José. "En medio de los medios. La experimentación con los medios masivos de comunicación en la Argentina de la década del sesenta", en AAVV. Arte argentino del siglo XX, Buenos Aires, FIAAR, 1997.

Imán: Nueva York. Arte argentino de los años 60 (cat.exp.), Buenos Aires, Fundación Proa, 2010.

Katzenstein, Inés (ed.). Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años 60, Buenos Aires: New York, Fundación Espigas, Fundación Proa, The Museum of Modern Art, 2007.

King, John. El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta, Buenos Aires, Gaglianone, 1985.

Kirby, Michael. "Marta Minujin's Simultaneity in Simultaneity", The Drama Review, Vol. 12, Nº 3, Duke University Press, 1968.

Lauría, Adriana. "El happening: una estrategia inclusiva y revulsiva de la cotidianidad en el arte. Aproximación hermenéutica a Simultaneidad en simultaneidad de Marta Minujín", en VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. El arte entre lo público y lo privado, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA), 1995.

Lebel, Jean-Jacques. El happening, Buenos Aires, Nueva Visión, 1967.

Longoni, Ana; Mestman, Mariano. Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

Longoni, Ana. "Action Art in Argentina from 1960: The Body (Ex)posed", en Arte ≠ Vida. Action by Artists of the Americas 1960-2000 (cat.exp.), New York, El Museo del Barrio, 2008.

Longoni, Ana; Carvajal, Fernanda (eds.). Minuphone 1967-2010, Buenos Aires, Espacio Fundación Telefónica, 2010.

López Anaya, Jorge. Historia del arte argentino, Buenos Aires, Emecé, 1997.

Los mitos y la ley de gravedad (cat. exp.), Buenos Aires, Centro de Arte y Comunicación (CAYC), 1981.

Marta Minujín en el Museo Nacional de Bellas Artes (cat.exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1999.

Marta Minujín. Obras 1959-1989 (cat. exp.), Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano, 2010.

Masotta, Oscar. El Pop-Art, Buenos Aires, Columba, 1967.

Masotta, Oscar, et.al. Happenings, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Pacheco, Marcelo. "La década del sesenta", en Shaw, Edward (coord.). Seis décadas de arte argentino, Buenos Aires, Universidad Torcuato Di Tella, 1998.

Pellegrini, Aldo. Panorama de la pintura argentina contemporánea, Buenos Aires, Paidós, 1967.

Perazzo, Nelly. "La pintura en la Argentina (1945-1965)", en AAVV. Historia general del arte en la Argentina, Vol. X, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 2005.

Pop! La consagración de la primavera (cat. exp.), Buenos Aires, Espacio Fundación OSDE, 2010.

Quiles, Daniel. "Burn Out My Identity: Destruction and Collectivity in Greco and Minujín", en Beginning with a Bang! From Confrontation to Intimacy. An Exhibition of Argentine Contemporary Artists 1960-2007 (cat.exp.), New York, Americas Society, 2007.

Romero Brest, Jorge. Arte visual en el Di Tella. Aventura memorable en los años 60, Buenos Aires, Emecé, 1992.

Romero Brest, Jorge. El arte en la Argentina. Últimas décadas, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Sistemas, acciones y procesos 1965-1975 (cat.exp.), Buenos Aires, Fundación Proa, 2011.

Subversive Practices. Art under Conditions of Political Repression 60's – 80's / South America / Europe (cat.exp.), Stuttgart, Württembergischer Kunstverein, 2009.

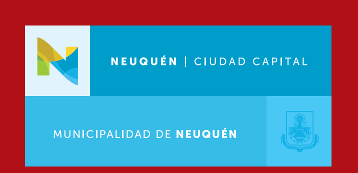
Ver y Estimar previo al Di Tella (cat.exp.), Buenos Aires, Museo Nacional de Bellas Artes, 1994.

Verón, Eliseo. "Sobre Marta Minujín. Un happening de los medios masivos. Notas para un análisis semántico", en Masotta, Oscar, et.al. Happenings, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1967.

Vivencias / Lebenserfahrung / Life Experience (cat.exp.). Wien, Generali Foundation, 2000.

Wack! Art and the Feminist Revolution (cat.exp.), Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2007.




NEUQUÉN | CIUDAD CAPITAL
MUNICIPALIDAD DE NEUQUÉN